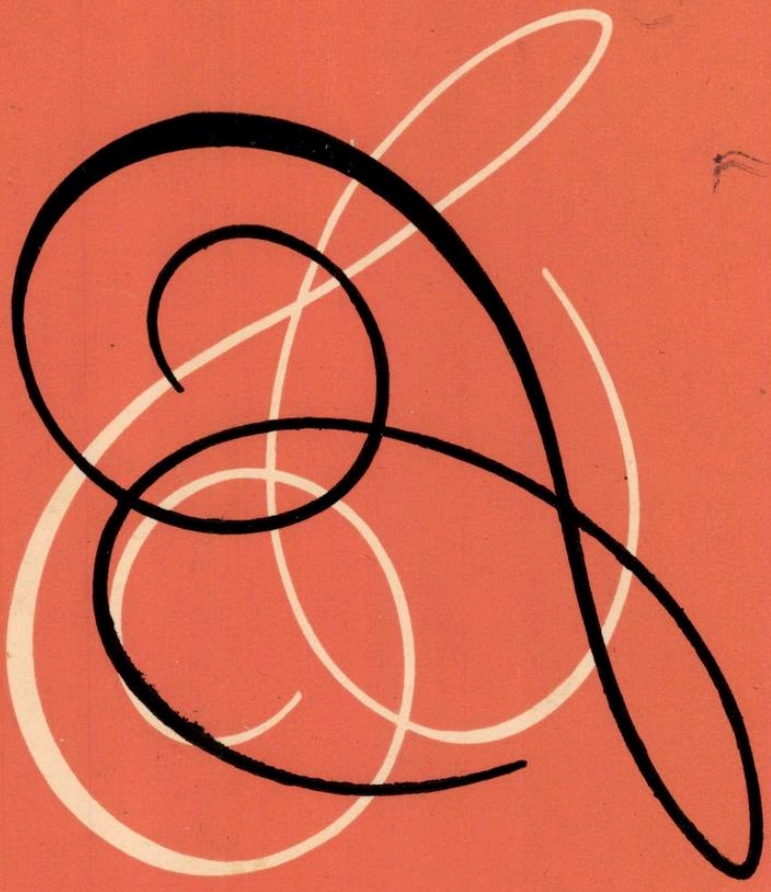


muzica

IANUARIE
1967
1
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

9318

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 1 IANUARIE 1967

Valorificarea moştenirii muzicienilor înaintaşi

Valorificarea moştenirii creaţiei compozitorilor şi muzicologilor înaintaşi, acţiunea de cinstire a memoriei muzicienilor noştri din trecut ne apar, în lumina documentelor de partid, ca probleme de strictă actualitate. În cuvîntul rostit la adunarea populară de la Alba Iulia, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al P.C.R.. sublinia că poporul român a ştiut „să-şi păstreze fiinţa naţională şi să-şi creeze o cultură şi o civilizaţie proprie, în strînsă legătură cu civilizaţia şi cultura mondială". În acest context, promovarea după plan de perspectivă, valoficarea sistematică a înfăptuirilor culturii muzicale naţionale, astfel ca acestea să devină permanenţe ale conştiinţei generaţiilor actuale şi ale posterităţii, cinstirea memoriei precursorilor devin sarcini de prim ordin ale întregii noastre vieţi muzicale, obiective ale culturii socialiste.

Fenomen de amploare şi semnificaţie deosebită, muzica românească se înscrie ca una din coordonatele edificiului artei şi culturii naţionale. Parte integrantă a spiritualităţii româneşti, expresie a aportului muzicienilor noştri la îmbogăţirea patrimoniului artei universale, cultura muzicală din trecut şi de azi are menirea de a servi la educarea patriotică şi artistică a publicului, la dezvoltarea cuceririlor tradiţiei în spiritul exigenţelor contemporane.

I. VALORIFICAREA CREAŢIEI MUZICALE

A devenit axiomatic faptul că opera muzicală îşi găseşte împlinirea în actul interpretativ care îi conferă viaţă, punînd-o la îndemîna publicului şi astfel, finalizîndu-i destinaţia iniţială. Prin execuţie, creaţia muzicală, din starea latentă a partiturii devine un obiect estetic, înzestrat cu valenţe spirituale „în acţiune" îndeplinindu-şi rolul cu care a fost investit de către compozitor.

O analiză oricît de succintă a prezenţei lucrărilor simfonice aparţinînd compozitorilor noştri în programele concertelor, duce la constatarea că, în decursul timpului, — cu excepţia deceniilor scurse de la Eliberare — nu a existat o preocupare susţinută, amplă, eficientă pentru promovarea muzicii româneşti. Aşa, de exemplu, orchestra simfonică dirijată de Eduard Wachmann nu a izbutit să înscrie în concertele sale nici o lucrare românească pînă la Poema română de George Enescu dirijată de compozitor în 1898. Aşadar, o singură lucrare originală după 30 de ani de la înfiinţarea orchestrei ! Situaţia s-a ameliorat sensibil în perioada interbelică, datorită în primul rînd activităţii compoztiorilor dirijori şi interpreţi ca George Enescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr, Dinu Lipatti şi alţii, datorită sîrguinţei Societăţii Compozitorilor Români, dar nu putem vorbi nici cu privire la această perioadă despre un fenomen care să promoveze în mod satisfăcător creaţia autohtonă. În anii culturii socialiste, situaţia s-a schimbat radical. Aproape în fiecare concert al celor 20 de orchestre simfonice din ţară este programată cîte o piesă românească. Pe această cale, prin emisiunile de radio, prin disc şi prin tipar, creaţia noastră simfonică contemporană este larg valorificată, deşi se conturează tendinţa spre predominarea unilaterală a primelor audiţii în viaţa de concert, iar la Radio multe din înregistrările folosite nu mai corespund exigenţelor tehnice şi artistice. În ceea ce priveşte reconsiderarea fondului creaţiei antecesorilor, sînt de subliniat cîteva iniţiative, care au îngăduit cunoaşterea unor lucrări reprezentative ale lui George Enescu,

G218

Paul Constantinescu, Theodor Rogalski. În domeniul genului liric, sînt de apreciat eforturile unor muzicieni de a revizui și întregi creații ale compozitorilor înaintași, rămase neterminate.

Cu toate incontestabilele succese obținute, astăzi, cînd în ansamblul culturii se întreprind vaste acțiuni pentru reconsiderarea creației predecesorilor, se impune studierea atentă a locului pe care-l ocupă moștenirea creației noastre muzicale în viața artistică contemporană și adoptarea unor măsuri eficace. Considerăm că avem toate condițiile favorabile pentru a trece la revalorificarea pe o scară largă și într-un mod organizat a moștenirii muzicale a compozitorilor înaintași, în scopul creării unei autentice viziuni istorice asupra muzicii românești și al punerii în lumină a acelor lucrări care zac pe nedrept în rafturi și în sertare.

Urmărind programele ultimelor stagiuni simfonice și de cameră, constatăm că muzica românească a compozitorilor predecesori este programată la întîmplare, fără un plan sistematic, ceea ce duce la inegalități în reprezentarea perioadelor, a figurilor de creatori. Există multe puncte obscure în cunoașterea anumitor genuri și epoci. Un număr însemnat de compozitori sînt cu totul absenți din viața de concert. Se crează chiar impresia că procesul de afirmare a muzicii românești începe abia cu George Enescu, că acest proeminent creator a apărut ex nihilo și totodată că a fost singur în întreaga perioadă a ascensiunii sale. În realitate, el a fost însoțit de o adevărată pleiadă de creatori, care au consolidat și adîncit cuceririle sale, formînd ceea ce astăzi numim școala muzicală națională românească.

Dacă cercetăm în ce măsură lucrările mai însemnate, scrise în primele decenii ale veacului nostru de către compozitorii români, sînt incluse în programe, observăm că acestea nu sînt comunicate publicului „pe viu", nici măcar cele mai însemnate titluri distinse cu premiul de compoziție „George Enescu" nefigurînd în programe. Desigur, nu pledăm aici pentru preluarea fără exigență a creației muzicale din trecut, pentru nivelarea valorilor, după simplul criteriu că aparțin istoriei muzicii naționale ; căci este firesc ca anumite lucrări să nu întrunească condițiile viabilității operei de artă, să nu ateste calitatea de a fi astăzi preluate, revalorificate. În același timp însă nu trebuie pierdut din vedere faptul că atîta vreme cît vor exista încă numeroase lucrări necunoscute, chiar niciodată executate, nu se va putea purcede la o justă selecție a valorilor. Optica noastră despre Constantin Dimitrescu, de pildă, va fi deformată, atîta timp cît dintre cele 7 cvartete ale sale — toate de altfel tipărite — sînt cunoscute numai primele două, atîta timp cît nu au răsunat în sala de concert nici unul dintre cele trei concerte pentru violoncel și orchestră ale aceluiaș muzician înaintaș. Dans țărănesc pentru violoncel și pian de C. Dimitrescu reprezintă, ca și Balada pentru vioară și pian de Ciprian Porumbescu, reușite piese miniaturale de mare popularitate, care însă nu epuizează rolul compozitorilor amintiți în dezvoltarea muzicii românești. Este cu atît mai nesatisfăcător faptul că nu sînt interpretate tocmai lucrările din ultima perioadă de creație a muzicienilor precursori. Ion Scărlătescu este, la rîndul său, reprezentat unilateral prin Bagatela, dar creația sa cuprinde semnificative lucrări de cameră în genul instrumental și vocal care sînt total necunoscute. Se înțelege că persistența unor asemenea lacune împiedică formarea unei viziuni de ansamblu asupra acestei perioade și, totodată, frînează munca de elaborare a unor lucrări de căpătîi privind dezvoltarea muzicii noastre.

De începuturile simfonismului românesc sînt legate uverturile lui Flechtenmacher, Stephănescu, Iacob Mureșianu, Caudella. Ca și poemele simfonice de proporții restrînse — acele „hore simfonice" cu titluri programatice — uverturile sînt modeste lucrări în care se încearcă, pentru prima dată, realizarea unei sinteze între principiile muzicii clasice și melodiile cu caracter folcloric. Ar fi deosebit de instructiv ca în repertoriul nostru să fie ilustrat drumul parcurs de la Uvertura „Moldova" de Al. Flechtenmacher, bazată pe principiul rapsodic, pînă la Uvertura națională de G. Stephănescu, caracterizată prin tendința spre prelucrarea tematică, prin preocuparea de a dezvolta materialul melodic popular în cadrul formelor ciclice, al poemului simfonic. Asemenea lucrări nu pot fi întîlnite în nici unul din concertele date de orchestrele bucureștene, ele aflîndu-și locul numai sporadic în repertoriul vreunei orchestre din orașele de regiune. Oare nu este concludent exemplul unor formații cu renume de peste hotare, care, pentru a reprezenta creația națională în evoluția ei, programează cu regularitate, uneori cu prilejul festivalurilor de răsunet mondial, lucrări de Moniusko, Erkel sau Glinka, multe dintre acestea cu nimic mai presus decît cele ale compozitorilor români citați ? Oare interpreții noștri de azi nu ar putea urma pilda lui Enescu care, din dragoste pentru fostul său îndrumător și din sentimentul răspunderii de artist patriot, a inclus în propriul repertoriu Concertul pentru vioară și orchestră în sol minor de Caudella ?

Considerăm că ar fi întru totul adecvată programarea, în cadrul unor concerte simfonice educative, a unor potpuriuri și fantezii orchestrale, suite de dansuri, edificatoare pentru modalitățile de prelucrare și valorificare a melodiilor folclorice în stadiul de pionierat al școlii noastre naționale.

Se dovedește pozitivă inițiativa unor teatre dramatice care au reluat vodeviluri de Vasile Alecsandri cu muzica de Alexandru Flechtenmacher (trebuie să arătăm că este cu totul criticabilă tendința unor compozitori care folosesc melodiile lui Flechtenmacher prezentîndu-

se ca singurii autori, prin simplul aport al reorchestrării acestora). Succesul de public a infirmat prejudecata cu privire la valoarea exclusiv documentară a unor asemenea lucrări. Fără îndoială, reconsiderarea unei creații nu poate fi făcută decît ținînd seama de trăsăturile artei muzicale naționale din epoca respectivă. Unele sînt exigențele cu privire la o compoziție contemporană și altele în legătură cu o creație realizată în veacul trecut. Publicul actual nu este îndreptățit să disprețuiască fiorul autenticei sensibilități artistice, elanul sincer care a stat la baza lucrărilor de început ale muzicii noastre. În literatură, bunăoară, teatrul, proza lui Costache Conachi, a fraților Văcărești, romanul lui Nicolae Filimon se află în ceea ce privește forța de realizare artistică, la mare distanță de opera lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Blaga sau Arghezi ; cu toate acestea, lucrările din perioada de început a literaturii noastre, și chiar cele care aparțin secolelor anterioare, sînt astăzi tipărite, citite și studiate cu mult interes. Chiar dacă nu întrunesc întotdeauna calitățile desăvîrșirii artistice, chiar dacă nu atestă mijloace stilistice pe deplin originale, ele sînt totuși, creații specifice, verigi ale uneia și aceleiași mișcări culturale.

În același spirit, se cuvin scoase la lumină lucrările miniaturale pentru pian, acele prime aranjamente de melodii populare datorate lui Ioan Andrei Wachmann și lui Carol Mikuli, deoarece în ele se întrevăd intenții artistice autentice în strădania spre o expresie originală. Includerea lor în recitaluri, în concerte cu explicații, în emisiuni radiofonice, ar prilejui cunoașterea atît de necesară de către un public mai larg a începuturilor muzicii profesioniste românești.

Demne de atenție sînt suitele, poemele sau piesele simfonice, axate pe valorificarea substanței melodice populare, în care a prins treptat ființă specificul muzicii noastre. Amintim cîteva titluri pe nedrept uitate : Impresii românești de Alfonso Castaldi, Suita română în re major de Filip Lazăr, Variațiuni pentru orchestră pe tema unui cîntec din Bihor de Constantin Nottara, 4 cîntece pentru orchestră de Constantin Brăiloiu, Chindia de Marcel Mihalovici, Fantezia simfonică de Marțian Negrea.

Greu se explică faptul că simfonii compuse cu mai mulți ani în urmă sînt total ignorate în viața de concert. Nu ne referim atît la lucrări de școală ca Simfonia în la major de George Stephănescu, prima lucrare românească în acest gen, contemporană sau chiar anterioară altor lucrări similare din literatura muzicală a altor popoare frecvente în repertoriul respectiv, cît mai ales la lucrări reprezentative ca Simfonia II-a de Alfonso Castaldi, prea puțin cîntată, Simfonia a II-a de Paul Ciuntu, „Simfonia dramatică" de Alexis Catargi, Simfonia în sol de Stan Golestan și, din aceeași perioadă istorică, la primele simfonii ale lui Dimitrie Cuclin.

Creația lui Al. Zirra ar putea furniza surprize prin cele trei simfonii (a II-a este intitulată „țărănească") și prin cele 6 poeme simfonice programatice, inspirate din realitățile noastre. La fel, ar merita revalorificată ampla lucrare simfonică „Luceafărul" de același compozitor aflată în biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Extrem de slab reprezentată în repertoriu este literatura concertistică autohtonă, care, în afara unor lucrări de Dinu Lipatti, ar trebui să cuprindă creații de Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Filip Lazăr, Constantin Nottara, Stan Golestan, edificatoare pentru strădaniile creației din perioada dintre cele două războaie mondiale.

Din cauza întocmirii întîmplătoare a repertoriilor, se crează opinii cu totul neconcludente, chiar asupra aportului unor muzicieni mai apropiați de epoca noastră. Astfel, de exemplu, Dinu Lipatti este prezent în conștiința auditorilor printr-o izbutită lucrare de tinerețe — Suita „Sătrarii" — și prin Concertino în stil clasic, creație mai puțin personală și marcantă. Nu se cunosc, în schimb, Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde și Trei dansuri românești pentru pian și orchestră, ambele lucrări de maturitate.

Pentru ca asemenea lucrări (nu numai cele citate) să poată intra în circulația valorilor artistice, se impune realizarea unui plan sistematic de multiplicare a știmelor, punîndu-se astfel la dispoziția formațiilor și dirijorilor un material care trebuie să-și găsească utilizare permanentă. Biroul de copiatură al Uniunii Compozitorilor, cu sprijinul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, al altor instituții cu răspundere în acest domeniu, este chemat să-și lărgească aria preocupărilor, în sensul că, în afara creației contemporane, să multiplice și lucrări reprezentative din fondul predecesorilor.

În ceea ce privește creația muzicală realizată pe teritoriul patriei noastre în epoca medievală, credem că ar trebui să purcedem la investigații susținute care să aibă ca rezultat includerea, în repertoriul actual, a unor lucrări semnificative. Ne referim la nume ca Sartorius, Zaharia, Schimert, Teleschinus. În anumite cazuri, va trebui să intervenim în mod creator prin reconstituiri de partituri, de partide instrumentale, prin întregirea unor lucrări. Ar trebui valorificate și melodii de epocă, bizantine, folclorice, după exemplul lui Paul Constantinescu (oratoriile, Sonata bizantină) sau Sigismund Toduță (Variațiuni pe teme de Bakfark).

Creațiile de muzică de cameră de o factură complexă constituie apariții extrem de rare în activitatea de concert deși literatura noastră de acest gen nu este de loc nereprezentativă. Își așteaptă interpreții Octetul de George Stephănescu, Cvintetul cu pian de Eduard Caudella, amintitele cvartete de C. Dimitrescu și altele. Insuficient se cîntă Miniaturile pentru pian cu

substrat melodic și armonic național ale lui Iacob Mureșianu. Din etapa următoare, nu răsună în sălile de concert suitele, sonatele și cvartetele lui Mihail Jora, Filip Lazăr, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alexandru Zirra, Paul Constantinescu.

Deși liedul pare a beneficia de o situație mai favorabilă, este totuși de arătat că multe dintre lucrările reușite ale lui Gheorghe Dima, George Stephănescu, Eusebie Mandicevschi, Tiberiu Brediceanu ar putea îmbogăți considerabil repertoriul destul de limitat în configurația actuală. Pentru răspîndirea muzicii de cameră românești, sugerăm Radio-televiziunii și instituțiilor muzicale inițierea unui ciclu de concerte cu caracter tematic, care să parcurgă literatura respectivă de la modestele începuturi pînă în zilele noastre. S-ar putea organiza, de pildă, cicluri ca Lucrări de pian de la Mikuli pînă la George Enescu ; Liedul românesc de la G. Stephănescu la Mihail Jora ; Cvartetul românesc și altele.

Sîntem de părere că trebuie să înceapă neîntîrziat elaborarea unor colecții de discuri, adevărate antologii sonore, menite să contribuie la răspîndirea valorilor muzicii românești în perspectiva drumului străbătut. Aceleași imperative sînt comune și genurilor coral, de operă, muzicii bizantine. Cît de interesante și de utile pentru cunoașterea istoriei muzicii noastre, ar fi asemenea discuri cuprinzînd străvechi melodii folclorice și bizantine, din secolele IX—XVIII !

Creația corală a predecesorilor, în comparație cu alte genuri, este mai cunoscută, mai prezentă în concerte. Au fost tipărite și Opere alese ale clasicilor muzicii noastre corale. Mai puțin se cîntă lucrările lui Eusebie Mandicevschi, Isidor Vorobchievici, Teodor Teodorescu, Timotei Popovici și ale unor compozitori din perioada interbelică.

Genurile vocal-simfonice, relativ puțin reprezentate în creația precursorilor, se cuvin cu atît mai mult susținute în viața de concert, cu cît ele sînt axate în toate cazurile pe o tematică de interes patriotic și inspirate din melodica populară. Foarte rar se cîntă baladele vocal-simfonice de Iacob Mureșianu și Gheorghe Dima. Reluarea oratoriilor pe teme bizantine ale lui Paul Constantinescu constituie un alt deziderat al repertorului nostru. Profunda concepție umanistă și interesul excepțional al problemelor de realizare muzicală ce caracterizează aceste lucrări, depășesc semnificația religioasă a temei și le recomandă fără rezerve spre a fi interpretate. Dacă există un deplin acord în ce privește interpretarea lucrărilor similare aparținînd creației universale din toate timpurile, considerăm că lucrările lui Paul Constantinescu se recomandă cu atît mai puternic să intre în repertoriul nostru curent !

Valorificarea creației lirice trebuie făcută cu mai multă consecvență pe linia afirmată deocamdată cu timiditate. În afara operelor reluate (Oedip, O noapte furtunoasă, Năpasta, Marin pescarul „De la Matei-Vodă citire"), merită eforturile montării operele „Noaptea Sfîntului Gheorghe" de Tudor Flondor-Mihail Jora, „Agamemnon" de Dimitrie Cuclin, „O făclie de Paști" de Alexandru Zirra, „Kir Ianulea" de Sabin Drăgoi, „Ovidiu" de Constantin Nottara-Wilhelm Berger.

Există o categorie de lucrări care ar putea fi reprezentate cu succes în urma unor revizuiri efectuate de compozitorii contemporani. Ne gîndim, în primul rînd, ca o datorie în acest sens, la reluarea operei „Petru Rareș" de Eduard Caudella. Practica pe care o sugerăm este larg folosită pe plan universal. Creații de Mussorgski sînt reprezentate în versiunile Korsakov-Sostakovici și de Henry Purcell în versiunea Benjamin Britten.

Sugerăm Televiziunii realizarea unor emisiuni în cadrul ciclului „Din istoria operei românești", care să prilejuiască punerea în scenă a unor fragmente sau lucrări integrale din creația lui Al. Flechtenmacher, G. Stephănescu, C. Dimitrescu, M. Lînaru, G. Skeleti, Victor Gheorghiu. Radiodifuziunea dispune de resurse nebănuite în acest domeniu. Am recomanda ca în emisiunile de tipul Arii din opere să se acorde mai mult spațiu unor pagini din opere naționale, cunoscute sau total ignorate.

În ceea ce privește creația de balet, se impune studierea posibilităților de îmbogățire a listei titlurilor din repertoriul național, nejustificat de săracă în momentul de față. Iată numai cîteva titluri care ar putea fi abordate, unele meritîndu-și pe scenă un loc permanent : Norocul de C. Dimitrescu, Demoasela Măriuța de Mihail Jora, Taina de Mihail Andricu, Karaguez de M. Mihalovici, Iris de C.C Nottara, Frescă antică de T. Rogalski, Rubinul miraculos de I. N. Otescu. Considerăm că sînt de preferat asemenea partituri, înscenărilor discutabile pe muzica unor simfonii sau concerte pe care autorii nu le-au destinat niciodată baletului, sau unor balete compuse de autori neînsemnați, din literatura universală.

Birourile secțiilor de creație pot rosti un cuvînt important în acțiunea valorificării creației predecesorilor, militînd pentru studierea și pregătirea creațiilor de acest gen în vederea reluării lor actuale. Uniunea compozitorilor poate și trebuie să contribuie activ pentru ca lucrările merituoase să fie redate publicului. Într-un asemenea cadru, am sugera găsirea modalității ca Poema română, de George Enescu, prima lucrare românească executată într-un concert simfonic, să fie neîntîrziat reintrodusă în programele orchestrelor simfonice.

Se știe că nu este indiferent chipul în care o compoziție este redată publicului, circulației. O interpretare de circumstanță va deservi creația și în ultimă instanță patrimoniul muzicii naționale. Din acest punct de vedere se cuvine ca o simfonie de Zirra, bunăoară, să se bucure de atenția Orchestrei Simfonice a Filarmonicii „George Enescu" sau a Radiotelevizi-

unii și nu numai de aceea a Orchestrei de Studio Radio, ori de atenția orchestrelor din regiuni. De asemenea, nu sînt de neglijat capacitatea și prestigiul dirijorului care o programează. Considerăm că muzica românească oferă un teren inepuizabil pentru afirmarea dirijorilor, soliștilor și ansamblurilor pe plan universal. Muzicianul care va reda sau repune în circulație o lucrare interesantă de Dinu Lipatti sau Paul Constantinescu, de Scărlătescu sau de Rogalski, va săvîrși un act de cultură care nu va putea rămîne neconsemnat.

Tipărirea creației naționale din perioada anterioară Eliberării, suscită un interes deosebit din partea forurilor de răspundere, din partea muzicienilor. În afara tipăririi operelor complete ale lui George Enescu, acțiune care merită toate elogiile, creația celorlalți muzicieni din perioada la care ne referim, este prea puțin reprezentată sub forma tiparului. Aceasta este una dintre condițiile nefavorabile care împiedică în mod substanțial valorificarea creației naționale în țară și peste hotare. Desigur că nu se poate pretinde tipărirea masivă a lucrărilor compozitorilor predecesori, cel puțin în etapa de față. Dar considerăm că în lumina obiectivelor de valorificare a creațiilor importante, lăsate de predecesori se cere înfăptuită o considerabilă cotitură în această direcție. Propunem elaborarea unui plan minuțios, de perspectivă, în care să se prevadă tipărirea anuală a cel puțin cinci lucrări din fazele istorice anterioare. Totodată, ar trebui să se treacă la întocmirea unor antologii muzicale cuprinzătoare, reprezentative, destinate școlilor, tinerilor muzicieni care se străduiesc să cunoască drumul istoric al artei noastre. În această direcție poate fi util exemplul unor edituri cu prestigiu de peste hotare, care publică de multă vreme creația compozitorilor din țările respective în ediții cu caracter științific și practic, sub formă de opere alese sau opere complete, în versiuni originale sau revizuite, punînd tot aparatul editorial în slujba facilitării preluării acestor lucrări de către interpreți.

Muzicologia are datoria de a continua cu mai multă eficiență studile de sinteză asupra creației naționale. Compozitorii de seamă nu și-au aflat încă o tratare corespunzătoare în monografii : Stephănescu, Caudella, Flechtenmacher, Zirra, Nottara, Lipatti, Kiriac, Drăgoi, Jora, Negrea, Rogalski, Mendelsohn și alții. Stadiul incipient al cercetării creației din perioada anterioară anilor 1800, ne privează de o viziune corespunzătoare asupra muzicii noastre. Va trebui ca și în această privință, Biroul secției de muzicologie să întreprindă acțiuni concrete, pentru a umple un gol greu resimțit în cunoașterea trecutului muzical. Sînt necesare studii asupra stilurilor în muzica românească, asupra structurii sale specifice și în raport cu liniile directoare ale muzicii universale. Numai astfel se va asigura baza solidă a trecerii spre elaborarea Tratatului de istoria muzicii românești. În sprijinirea acestei preocupări este necesar ca în presă să apară cu regularitate studii, articole privitoare la creația compozitorilor noștri din trecut, ocazionate de interpretarea unor lucrări, pentru a se crea un curent de opinie în jurul valorilor muzicale autohtone.

Prezența compozitorilor predecesori, fie ei și cei mai reprezentativi, în dicționarele și lexicoanele străine, constituie de asemeni, o realitate cît se poate de nesatisfăcătoare. Remedierea acestei stări de lucruri, nu se poate realiza decît prin editarea mai întîi de către noi înșine a unor lucrări de mare forță propagandistică, apoi prin obținerea, pe bază de acorduri, a unui spațiu grafic corespunzător în reviste muzicale de largă circulație, în enciclopedii și dicționare.

Un alt aspect care îngreunează sensibil valorificarea muzicii românești, este lipsa de preocupare pentru strîngerea manuscriselor într-un singur loc, pentru punerea acestora în posesia unor organisme specializate, capabile să le conserve și să le ofere cu promptitudine tuturor celor interesați a le cunoaște și valorifica. Se impune organizarea unui fond central al muzicii românești, care să constituie sursa pentru împrumut, multiplicare, reproducere, studiu etc. Ideal ar fi ca acest fond, această bibliotecă să se constituie în cadrul Muzeului muzicii românești, instituție legiferată prin actul de înființare a Muzeului „George Enescu", dar care nu a luat ființă practic, în detrimentul promovării și cunoașterii culturii noastre muzicale. Așa cum de zece ani ființează Muzeul Literaturii Române, este necesar să activeze un Muzeu al Muzicii Românești în măsură să adăpostească toate vestigiile creației din domeniul artei sunetelor, să organizeze expoziții, concerte retrospective, să efectueze în permanență popularizarea valorilor trecutului muzicii noastre.

II. VALORIFICAREA MOȘTENIRII MUZICOLOGICE

Activitatea muzicologică actuală se desfășoară pe un front larg, care îmbrățișează toate domeniile de cercetare cu caracter general sau aplicativ, de la acele ramuri ce se ocupă cu morfologia limbajului (inclusiv fundamentarea lui acustică) la estetică, istorie și critică muzicală. Asemeni cercetărilor din cele mai variate domenii ale științelor umaniste și pozitive, muzicologia românească de azi, are datoria de a-și cunoaște propria sa istorie, de a-și crea un fundament solid al însăși existenței ei actuale. Cunoașterea trecutului unei discipline devine, astăzi, din ce în ce mai imperios, o condiție a contemporaneității acestei discipline. Se asigură astfel continuitatea cercetării, a preocupărilor, punerea în valoare și reconsiderarea rezultatelor obținute de generațiile anterioare. Legînd actualitatea de trecut vom face cunoscute pe plan intern și extern vechimea culturii

noastre muzicale, iar pe de alta vom ridica, totodată, prestigiul muzicologiei noastre.

Prima condiție, esențială, în realizarea acestor deziderate o constituie valorificarea prin publicații a moștenirii noastre muzicologice.

Acțiuni de strîngere a documentelor din trecut și a monumentelor de muzică veche au fost inițiate de Biroul secției și preluate de o comisie de muzicologi, care lucrează în strînsă legătură cu Editura Muzicală. Cuprinsul volumelor de documente se referă la surse variate între secolele XIII—XIX : istorice (acte domnești și boierești, cronici românești și străine), scrieri memorialistice, scrisori etc. Tot atît de importantă este găsirea și valorificarea de documente muzicale din veacurile trecute. Aici munca de valorificare nu se referă exclusiv la redarea cît mai exactă a documentului (în unele cazuri este necesar să se facă și prin publicarea de facsimile), ci și la transcrierea din vechi notații : psaltică, tabulatură și scrierea liniară în diferite faze ale evoluției sale. În plus, unele partituri descoperite în Transilvania, păstrate incomplet, trebuie întregite, după cum se impune și realizarea basului cifrat sau corectarea orchestrației în spiritul epocii (știut fiind că unele partituri erau „adaptate" la fondul de instrumente ce se puteau găsi într-un anume loc).

Editarea documentelor și a muzicii vechi pentru început într-o colecție antologică, iar în perspectivă, în volume cu caracter exhaustiv, va permite trecerea de la faza de adunare a materialului brut, la aceea de prelucrare și interpretare a acestuia. Numai de la acest punct poate începe adevărata cercetare muzicologică și valorificare artistică.

În ce privește muzica veche, trebuie subliniat faptul că, spre deosebire de documente ce se impun în circulație numai pe calea tiparului, cea dintîi trebuie să intre în viața muzicală să fie însușită de formații mai mult sau mai puțin specializate. Este o condiție primordială pentru ca această moștenire să devină o valoare, să-și capete locul pe care îl merită în viața artistică națională și internațională.

Posedînd un fond de documente privind fenomenul general al vieții muzicale din trecut, ca și muzica celorlalte secole, muzicologia va avea posibilitatea să studieze în profunzime fenomenul culturii noastre muzicale. Se va putea dovedi, astfel, cu date certe, fondul original al acestei culturi, faptul că ea nu a fost niciodată înghițită de fenomene universale paralele și învecinate din punct de vedere geografic, că ea nu a constituit nicidecum un fenomen întîrziat, depășit, prejudiciat, cel puțin în formele sale proprii, originale de manifestare. Se vor putea emite păreri autorizate, bazate pe fapte, în ceea ce privește influențarea culturii românești din exterior și influențele pe care cultura românească le-a exercitat la rîndul ei în afară. (Începe să fie cert, de pildă, că Școala de la Putna, din sec. XVI-lea a avut nu numai prestigiu, ci și forță de iradiere asupra culturilor muzicale vecine sau chiar mai îndepărtate).

Ceea ce va trebui de asemenea să se sublinieze de către muzicologia noastră, este faptul pînă acum doar semnalat că, alături de înfloritorul tipar românesc din trecut, tiparul de muzică în notație psaltică este la noi unul din cele mai vechi din Europa.

Reeditarea — poate într-o lucrare selectivă — a unor lucrări didactice din trecut, va avea meritul să demonstreze (alături de studiile analitice special dedicate), prezența la noi a preocupărilor cu caracter didactic, teoretic și practic (Pann, Macarie, Wachmann, Th. T. Burada, Musicescu etc.).

Scrierile cu caracter muzical datorate unor personalități din trecut, cum sînt Dimitrie Cantemir, Anton Pann, Nicolae Filimon, Cezar Boliac, Titus Cerne, Grigore Poslușnicu, se impun a fi editate în volume selective sau în antologii colective. O atenție deosebită trebuie acordată însă, valorificării moștenirii noastre din momentul constituirii sale ca știință, ca activitate orientată pe baze profesioniste.

Astfel, opera muzicologilor Th. T. Burada, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emil Riegler-Dinu, Emanoil Ciomac, trebuie să ocupe un loc de cinste în publicațiile contemporane, prin ediții de opere alese, apoi, într-o etapă ulterioară, de opere complete.

Activitatea desfășurată de cronicari ca : Mauriciu Cohen-Lânaru, Const. Coordoneanu, Pantazi-Ghica, Grigore Ventura, Mihail Mărgăritescu, Juarez Movilă, Iacob Mureșianu, Emanoil Ciomac, Romeo Alexandrescu, George Breazul, precum și aceea a compozitorilor Const. C. Nottara, Alfred Alessandrescu, Stan Golestan, Dimitrie Cuclin și Mihail Jora, care s-au dedicat timp de decenii unei critici substanțiale, trebuie să fie valorificată prin volume antologice.

O sarcină ce revine de asemenea muzicologiei, este aceea de valorificare a scrierilor cu caracter autobiografic, aparținînd unor creatori, interpreți sau muzicologi, a fondului de scrisori rămas de pe urma unor personalități și care prezintă interes documentar deosebit, precum și a unor acte sau documente care conțin date cu privire la activitatea unor instituții muzicale (Societatea compozitorilor, conservatoarele, teatrele de operă, arhivele ministerelor culturii și artei, editurile muzicale etc.).

În această vastă acțiune de valorificare a moștenirii muzicologice, publicațiile constituie principalul instrument. Caracterul și eficacitatea lor variază în funcție de obiectivul propus : a) ediții științifice, de strictă specialitate, însoțite de întreg aparatul informativ, destinate muzicologilor ; b) antologii destinate muzicienilor (compozitori, dirijori, instrumentiști, cîntăreți) și chiar unei părți din public, care să ofere o imagine generală de specialitate ; c) ediții de popularizare destinate publicului larg, în conștiința căruia valorile culturii muzicale create

în trecut trebuie să ocupe locul cuvenit alături de valorile literare, ale artelor plastice, ale științelor în ansamblu.

Pentru ca, în mod practic acțiunea de strîngere și valorificare a documentelor să poată fi îndeplinită cu succes, este obligatorie organizarea în prealabil a fondului de documente.

Dar crearea condițiilor optime pentru desfășurarea acțiunii de documentare va fi posibilă numai prin înființarea unui centru special de documentare, pe lîngă viitorul Institut de Muzicologie, sau în cadrul Muzeului Muzicii Românești. Acesta din urmă va trebui să cuprindă o secție de documente, partituri, fotografii, instrumente de muzică populară și cultă. În special strîngerea de instrumente, răspîndite în diferite colțuri ale țării, păstrate în inventarul unor muzee, dar nevalorificate și de aceea supuse degradării, se cere neapărat rezolvată.

III. VALORIFICAREA MOȘTENIRII FOLCLORISTICE ȘI ÎN DOMENIUL BIZANTINOLOGIEI

Creația muzicală populară este reprezentată de obicei în conștiința publicului prin culegerile consemnate în tipărituri și manuscrise, și, într-o măsură limitată, prin intermediul concertelor, al emisiunilor de radio, televiziunii, discului. Bogata și variata creație a „marelui anonim" care este poporul, se află departe de a fi cunoscută cum se cuvine. În decursul perioadei de circa un mileniu, muzica populară a alcătuit partea cea mai importantă a culturii muzicale a poporului român ; acest fapt trebuie neapărat avut în vedere atunci cînd se pune problema valorificării creației muzicale naționale. Cercetarea atentă a acestei creații duce la determinarea originii unor tipuri melodice, a genurilor, a contactelor cu cultura muzicală a altor popoare, a răspîndirii și circulației unor melodii românești dincolo de granițele țării, a pătrunderii creației culte în zona folclorică, la determinarea perioadei de apariție a cîntecelor etc. Aceste probleme trebuie să devină cît de cît familiare generațiilor tinere, tuturor celor care se interesează de arta și cultura națională. Din păcate însă, chiar pe planul activității științifice consacrată acestui domeniu sînt încă prea puține probleme aprofundate, prea puține momente ale istoriei formării genurilor creației populare sînt elucidate, luminate de cercetările folcloriștilor. Dispunem de circa 50.000 de melodii netranscrise și de circa 80.000 de melodii culese dar nesistematizate încă, din punct de vedere al structurii muzicale. Cu speranța rezolvării într-un timp nu prea îndelungat a acestei deficiențe, credem că se cer organizate următoarele acțiuni :

Strîngerea laolaltă și publicarea tuturor melodiilor cunoscute, care au circulat prin tipărituri și prin manuscrise pînă în jurul anilor 1870. Ele constituie creații cu date istorice relativ certe, surse de inspirație pentru mulți creatori din secolul trecut și din secolul nostru.

Strîngerea și publicarea creațiilor de origină cultă care au pătruns în folclor. Ne referim la cîntecele cu caracter religios sau semi-religios, cum sînt : Psalmii lui Dosoftei, Versul lui Iosif, Versul lui Adam, Cîntecele de Stea și de Vicleim, balade de curte.

Publicarea Marii colecții de folclor muzical a Republicii Socialiste România, preconizată de cel puțin 10 ani, dar care nu va putea fi realizată înainte ca materialul muzical cules să fie transcris și organizat științific. În ceea ce privește realizările teoretice din domeniul folclorului se impun :

Strîngerea și publicarea scrierilor unor precursori cum sînt : D. Cantemir, Fr. J. Sulzer, Eftimie Murgu, a unor articole semnate de I. A. Wachmann, H. Erlich, Al. Berdescu, N. Filimon.

Publicarea de opere din scrierile lui Th. T. Burada, Titus Cerne, G. Breazul, C. Brăiloiu, M. Riegler-Dinu, Il. Cocișiu. Selectarea de melodii din culegerile lui D. Vulpian, Al. Voevidca și ale contemporanilor lor.

Preocupările științifice care privesc cultura muzicală bizantină au început, la noi ca și la la alte popoare, în primele decenii ale veacului nostru. Rezultatele obținute pînă acum pot fi socotite bune, atît în ce privește cunoașterea notației, cît și a cercetării structurii muzicale. Generațiilor noastre le revin serioase îndatoriri, deoarece cultura muzicală de tip bizantin de pe teritoriul României a constituit, în raport cu importanța pe care o prezintă, numai într-o măsură restrînsă obiectul cercetărilor. Pînă în momentul de față nu cunoaștem nici măcar în linii generale, sursele muzicale de care dispunem. Se impune de aceea, ca un prim pas, alcătuirea și publicarea unui catalog analitic al surselor muzicale românești. Este necesară înființarea unei filmoteci care să realizeze treptat micro-filmele celor mai importante manuscrise muzicale.

Pentru etapa următoare este necesar să se realizeze :

Publicarea integrală a manuscriselor românești cum sînt cele de la Putna, cele scrise de Filotei sin Agăi Jipei, Protopsaltul Sărban, Ion sin Radului Duma Brașovean, Iosif și Visarion de la Neamțul etc.

Antologie cu tipurile de cîntări completată cu manuscrise de altă origine decît cea românească, dar care au circulat la români.

Antologie din publicațiile lui Macarie, Anton Pann, D. Suceveanu, Șt. Popescu ș.a., în măsură să ilustreze științific aportul acestora la „românirea" cîntărilor bisericești.

În cadrul preocupărilor teoretice asupra muzicii bizantine, ar trebui repuse în circulație lucrări de bază realizate în trecut, cum sînt : Fr. J. Sulzer : Geschichte des Transalpinischen Daciens ; Melhisedec, G. Breazul, I. D. Petrescu — scrieri.

Este necesar ca moștenirea muzicologică privitoare la muzica bizantină să fie valorificată

științific pentru a putea fi reconstituite fenomenele complexe la care se referă. Așa cum au fost publicate pe tărîm literar-istoric Liturghierul lui Macarie sau Tetravanghelul lui Coresi, sub forma originală integrală, tot astfel monumentele muzicale ale trecutului nostru trebuie publicate fără omisiuni sau înlocuiri, evident cu toate considerațiile critice și bibliografice necesare cunoașterii științifice. Melodiile concepute în limbile greacă sau slavonă urmează a fi publicate cu text original însoțite de traduceri, partea muzicală fiind transpusă din semiografia bizantină în notație liniară, însoțită însă de o anexă cuprinzînd facsimile.

IV. VALORIFICAREA ARTEI INTERPRETATIVE

Lipsa documentelor sonore constituie un impediment serios în acțiunea de cunoaștere a valorilor artei noastre interpretative din trecut. Această dificultate este cu atît mai dureroasă, cu cît școlile românești de canto și de violoncel din secolul trecut s-au afirmat pe un plan înalt, cîștigîndu-și, înaintea creației, o reputație europeană și mondială. Cu toate greutățile existente se impune elaborarea unor studii privind momentele proeminente ale activității interpretative în țara noastră, din sec. XIX pînă în perioada modernă și contemporană : Școala de canto G. Stephănescu ; Școala de violoncel Dimitrescu-Dinicu ; Școala de pian Erbiceanu-Musicescu-Lipatti ; Școala de vioară Wiest-Caudella-Enescu ; Școala de dirijat Dinicu-Enescu-Georgescu - Rogalski-Alessandrescu-Perlea. Merită de asemeni cercetate cursuri, tratate, însemnări privind aportul lui E. Mezzeti, Lucia Cosma, Lia Pop, Aurel Eliade, M. Vulpescu, A. Costescu-Duca. Este necesară întocmirea de bibliografii și discografii referitoare la genuri de interpretare, stiluri. Editarea de discuri documentare (de la Grigoraș Dinicu, Fl. Cristoforeanu, Niculescu-Basu) trebuie continuată prin valorificarea tuturor realizărilor consemnate în acest domeniu (Leonard, Folescu, Grozăvescu, Drăgulinescu-Stinghe, Dinu Lipatti, Ciolac, Buică, discuri cu lucrări corale interpretate de formațiile Carmen, Ion Vidu, de ansambluri muncitorești, alte discuri cu tarafuri, fanfare cu renume de epocă).

Este necesar să ia ființă o Fonotecă națională care să strîngă sub același acoperiș discurile și benzile documentare reprezentative pentru evoluția creației și artei interpretative românești. În această privință, exemplul unor instituții ca : Musée de l'homme, sau Deutsche Gramophon Archiv Gesellschaft poate să fie util. Cît de necesar ar fi să rămînă înscrise pe bandă sau pe disc documentar conferințele ținute de muzicienii noștrii proeminenți, interviurile acordate Radioteleviziunii etc.

Este necesară publicarea unor volume de corespondență ale interpreților români purtată îndeosebi cu mari personalități muzicale Darclée-Puccini, V. Ursuleac-R-Strauss, Nuovina-Gounod, Teodorini-Massenet etc. De un viu interes ar fi cărți dedicate artei unor dirijori de la Eduard Wachmann pînă la George Georgescu, Antonin Ciolan și Egizzio Massini, a unor lucrări teoretice și analitice despre arta interpretativă a lui Enescu, Lipatti. Este necesar să se publice, în volume documentare, cronici despre arta interpreților noștri, în măsură să comunice generațiilor de azi cuceririle unei glorioase tradiții. Ciclul de monografii dedicate interpreților din trecut trebuie îmbogățit cu titluri ca : Giovani Dimitrescu, Grigore Gabrielescu, Ion Băjenaru și mulți alții.

V. ALTE FORME DE VALORIFICARE A MOȘTENIRII ȘI DE CINSTIRE A MEMORIEI MUZICIENILOR ÎNAINTAȘI

Pentru cinstirea memoriei marilor figuri ale muzicii naționale și în lumina acțiunilor întreprinse în alte domenii de cultură, considerăm necesară desfășurarea următoarelor acțiuni :

Să se acorde denumiri de străzi în memoria unor compozitori, interpreți, oameni de știință muzicală (în prezent numeroase străzi omagiază aproape exclusiv muzicieni străini și noțiuni muzicale abstracte).

Să se emită cărți poștale ilustrate, timbre cu figuri ale muzicienilor de seamă, sau reprezentînd efigii ale instituțiilor muzicale din trecut. Acestea pot fi prilejuite de date calendaristice speciale sau pot avea o valoare permanentă.

Să se organizeze expoziții cu caracter special sau permanent dedicate unor personalități muzicale, unor genuri de activitate muzicală sau unor evenimente de cultură muzicală.

Să se includă în planul de manifestări pe scară națională și mondială în cadrul UNESCO, al unor instituții muzicale de prestigiu mondial, aniversări legate de trecutul muzicii noastre.

Să se reexamineze cu exigență și judiciozitate modul cum instituțiile noastre muzicale de azi amintesc numele celor mai valoroși înaintași.

Să ia ființă Muzeul Muzicii Românești, cu secțiuni de instrumente, documente, manuscrise, pe genuri de manifestare (creație, interpretare, muzicologie, folclor). Să se studieze activitatea Caselor Memoriale dedicate muzicienilor și necesitatea înființării altora noi.

Să se studieze posibilitatea inițierii unor acțiuni de cercetare permanentă cu teme specializate, după modelul „institutelor" și al „societăților" de tradiție din străinătate (ex. Institutul Chopin, Societățile Händel, Bach, etc.). Acestea sînt în măsură să atragă atenția muzicienilor străini asupra realităților muzicale românești, deschizînd calea unei muzicologii inspirată din teme ale culturii noastre muzicale.

Să se lărgească perspectiva tematică a Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu", cuprinzînd treptat, pe măsura creșterii experienței și prestigiului, teme sem-

nificative din istoria creației și vieții muzicale românești.

★

Referatul, al cărui text de mai sus alcătuit de un grup de muzicologi, a fost prezentat în ședința Comitetului de Conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România la 19 decembrie 1966, a suscitat o vie participare la dezbateri. Compozitorul Zeno Vancea a subliniat necesitatea studiului comparativ între diferitele domenii ale folclorului și muzicii psaltice din regiunile țării, crearea de specialiști care să continue frumoasele tradiții naționale de cercetare a muzicii bizantine, realizarea unor antologii care să reprezinte etapele de dezvoltare a muzicii noastre de cameră și simfonică (eventual sub formă de transcripții pentru pian), precum și de antologii cu conținut teoretic-muzical. Aceste sugestii au fost susținute și de compozitoarea Petra Carmen-Basacopol, care a arătat necesitatea publicării unor monumente de paleografie muzicală necesare ilustrării studiului în conservator (contrapunct, forme); tot astfel, Liviu Comes a accentuat nevoia îmbogățirii repertoriului didactic cu lucrări ale predecesorilor muzicii naționale, care se cer tipărite în acest scop. Compozitorii H. Mălineanu și Gherase Dendrino au relevat, ca o lipsă a referatului, preconizarea unor acțiuni de tipărire și studiu al moștenirii naționale în domeniul muzicii ușoare, iar compozitorul Dumitru Eremia în domeniul muzicii de fanfară. Necesitatea perfecționării metodelor de valorificare în spirit științific a moștenirii muzicale a constituit obiectul intervenției lui Tudor Ciortea, vicepreședintele Uniunii compozitorilor, care a propus crearea unei comisii alcătuită din compozitori și muzicologi, menită să rezolve asemenea cerințe. Muzicologul Octavian Cosma a propus o largă acțiune desfășurată sub egida C.S.C.A. avînd ca scop angajarea forțelor noastre interpretative la valorificarea selectivă și de calitate a creației predecesorilor în viața muzicală curentă. El a pus accentul pe necesitatea creșterii noilor cadre de muzicologi. Compozitorul Ioan D. Chirescu a reliefat marile valori ale creației și artei interpretative corale care se cer cunoscute de către generațiile actuale și viitoare (compozitori, formații corale de renume). Propunînd o reexaminare a termenului „înaintaș" și eventuala sa înlocuire cu termenul „clasic" al muzicii naționale, Ovidiu Varga a atras atenția asupra importanței pe care o prezintă cunoașterea realizărilor din epoca modernă în domeniul artei interpretative (școala de pian etc.). El a dat asigurări că Radiodifuziunea va continua să aducă o însemnată contribuție la popularizarea valorilor artei naționale din trecut. Mircea Chiriac și Gheorghe Ciobanu au făcut referiri la acțiunea de strîngere a vestigiilor punînd trecutul muzical în muzee, case memoriale etc.

A luat cuvîntul în concluzie Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, care, apreciind importanța dezbaterilor, a făcut propuneri pentru perfecționarea operei de valorificare a tradițiilor muzicale naționale. El a arătat ca fiind utilă înființarea unei comisii lărgite cu reprezentanți ai Uniunii compozitorilor și ai altor instituții muzicale, în măsură să cuprindă și să rezolve problemele complexe legate de această acțiune. Se impune, a subliniat Ion Dumitrescu, necesitatea ca moștenirea noastră muzicală să o integrăm în contextul dezvoltării muzicii universale, scoțînd în relief tocmai aportul de originalitate al culturii muzicale naționale.

Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi[1]

(Articol reprodus în deschiderea unei discuţii)

de Constantin Brăiloiu

Prin 1948 mi s-a oferit prilejul să prezint, unei reuniuni asemănătoare acesteia, cîteva observaţii despre nu mai ştiu ce muzică primitivă, ajutîndu-mă de numeroase ilustraţii sonore, piese rare, strînse cu multă trudă. După care, preşedintele se ridică mulţumindu-mi că am oferit auditorilor şi lui însuşi un moment de odihnă bine-venită, antrenîndu-i „dincolo de muzică". Cuvintele lui m-au lovit drept în inimă. Ştiam foarte bine că cei pe care îi preocupă natura şi viaţa muzicală nu explorau toţi acelaşi sector ci fie pe cel istoric, fie pe cel tehnic sau teritorial. Dar, frecventînd, în acel timp, obscurele locuinţe ţărăneşti mai mult decît strălucitoarele congrese, îmi scăpase din vedere că divizarea continuă a domeniului de cercetare şi multiplicarea neîncetată în compartimente, celule şi alveole în care se închid cercetătorii, instaurase o ierarhie bazată pe o scară de valori în care noi, ceilalţi (etnomuzicologii, ş.a.), ocupam treapta cea mai de jos. Aceasta era, acum zece ani, situaţia etnomuzicologiei.

Îmi dădui seama numaidecît că desconsiderarea cenzorilor noştri îngloba atît subiectul cît şi obiectul: în ceea ce priveşte obiectul, s-a văzut deja: denumirea de *„muzică"* nu putea, pentru ei, să-i fie dată decît ca antifrază; iar subiectul, neascultînd de niciuna din legile muzicologiei clasice, evident că nu putea să producă nimic util.

Se înţelege de la sine că trebuie să resping primul din cele două raţionamente greşite. Dacă curiozitatea mea — dealtfel respect orice curiozitate — este mai mult îndreptată spre altă muzică decît aceea a concertelor şi a teatrelor noastre, urmează că, urmărind himere, mă exclud singur din comunitatea savanţilor? Ştiu din surse sigure că, dincolo de această muzică (cea cultă, n.n.), s-au născut în decursul secolelor, în această lume mare, multe alte muzici foarte diferite. Şi ştiu, de asemenea, că pretutindeni, pînă chiar şi în anturajul meu orăşenesc, se descoperă permanenţa unui fel de melodie originală, păstrată numai datorită fidelităţii memoriei, care nu se poate reduce la normele tratatelor mele şi în care pare că se perpetuează sufletul primar al omului. Cînd mă interesez de dansurile eschimoşilor sau de bateriile de tobe ale tuaregilor, cînd confrunt corurile dalmate şi formoze, ştiu că, departe de a decădea ocupîndu-mă de lucruri puerile, sînt gata să descopăr taine esenţiale.

Mulţi au ştiut aceasta înaintea mea; predecesori de-ai noştri se întîlnesc de-a lungul secolelor. Părerea celebră a lui Montaigne, care asimilează vilanelele din Gasconia cu cîntecele primitivilor din America, rămîne memorabilă pentru totdeauna. Unul din noi l-a revendicat pe Herodot, căruia nu i-aşi refuza deloc competenţa. Mai de curînd, în aceste rînduri ale lui Schumann, aud vocea unui etnomuzicolog: „pînă acum (în 1834) nu cunoaştem, în măsura în care sînt categorii, decît muzica germană, franceză şi italiană. Ce-ar fi dacă s-ar adăuga la acestea şi alte popoare, pînă în Patagonia?" Astfel visa el *„vom fremden Lädern und Menschen"* şi în acele in folio pe care marele Kiesewetter le-ar scrie despre ei. În sec. XVIII, savanţii misionari ai sfîntului Imperiu fac parte dintre aceştia (etnomuzicologi n.n.), precum şi cei pe care i-au instruit, şi, cu atît mai mult, la pragul sec. XIX, surprinzătorul Villoteau, expertul muzical al lui Bonaparte, care era atent la muzica tuturor popoarelor din Egipt.

A sunat ora pentru un examen de conştiinţă pe care mi s-a părut util să-l fac public — în felul acelei autocritici atît de lăudate acum — dar anonim şi colectiv. Deci să recunoaştem, înainte de toate că, fii ai unei civilizaţii care se crede prima, dacă nu unica, infatuarea noastră ne-a împins, de multe ori, să judecăm în loc să înţelegem şi, mai mult chiar, să judecăm după o estetică proprie numai nouă înşine care este schimbătoare: aceea de a fi sau a nu fi frumos, frumuseţea măsurîndu-se prin asemănarea cu frumuseţea supremă care este cea a timpului nostru şi a elitelor noastre. Orice operă de artă neputînd fi, în virtutea normelor sale, decît opera noastră, a occidentalilor.

Desigur, fiecare artă a unei elite, cu cît îşi îmbogăţeşte şi îşi perfecţionează teoria, cu cît îşi înmulţeşte convenţiile, cu atît este mai ermetică şi devine netolerantă. Deosebirea între comportarea elitelor exotice şi elita noastră nu constă decît în expresia refuzului. Sultanul care, pentru a pune capăt unei romanţe de Panseron, voia să arunce cîntăreaţa în

[1]) Referat prezentat la al 7-lea Congres internaţional de Muzicologie, ţinut în 1958, la Köln. Apărut în Bericht über den siebenten .Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958. Bärenreiter — Verlag, Kassel-Basel-London-New York.

Bosfor, este desigur o pură fantezie. Dar mandarinii, de data aceasta reali, cărora un diplomat, acum 100 de ani, le oferă ceea ce cunoștea el mai frumos (adică rugăciunea lui Moise), se mărginesc să ia „aere ceremonioase" și să tacă.

Iată-l pe Berlioz în contact cu muzica populară. Printre altele, aude el fluerarii *(„pifferari")* a căror cîntare nu numai că îl „afectează în mod plăcut" dar le descrie concertul cu o precizie perfectă. Dar el aude de asemenea, ca și Leopold Mozart, cîntîndu-se pe stradă în cvinte paralele și se revoltă numaidecît: consideră aceasta „odios", deși nimic nu este mai natural. *Fluerarii* cîntă în terțe; sentimentul nostru armonic detestă, în schimb, cvintele consecutive.

Se va obiecta că Berlioz nu este etnomuzicolog. Ocazional este însă: și de altfel puțin interesează aceasta, pentru că, 80 de ani mai tîrziu, un om de știință va judeca la fel ca el și pentru același motiv. Vorbind despre organum-ul lui Hucbald, el este de părere că armonia a interzis succesiunile de cvinte numai pentru că efectul lor este detestabil *(„abscheulich")*. El presupune că Hucbald, construindu-și organum-ul, n-a făcut altceva decît să împrumute din polifonia populară, mult mai bogată, elementele cele mai grosolane ale acesteia. De ce a făcut aceasta? Pentru că era un foarte slab muzician („ein herzlich schlechter Musiker").

În același mod, deoarece muzica Occidentului cultivat a fost decretată canon intangibil al oricărei perfecții muzicale, Fétis n-a putut să aducă nimic etnomuzicologiei, cu toate că el confruntase deja melodii *„welches"*, galice, indiene, persane, arabe, evreești, grecești, antice, gregoriene, cehe, bretone, *„zinganes"*, pentru a extrage din ele ceea ce numește „forma radicală". La ce bun? Dacă, după convingerea sa fermă, „excluderea" semitonurilor în Extremul Orient nu este decît o „anomalie stranie", care dovedește *„absența sensibilității afective a rasei galbene"*, dacă această rasă, ca și cea neagră, a *„demonstrat incapacitatea de a ajunge la formarea muzicii ca artă adevărată și completă"*, („misiune rezervată rasei albe, în afara căreia nu există muzică ridicată la demnitatea de artă"), atunci ceea ce trebuia demonstrat este demonstrat dinainte și orice studiu devine inutil.

Tot atît a spus și Riemann, istoricul care se apropie în treacăt de etnomuzicologie, îndeosebi în ale sale *„Folkloristische Tonalitätsstudien*, în care — cum am amintit recent [2]) — demonstrează, cu o perspicacitate vecină cu geniul, mecanismul schimbărilor în sistemele pentatonice. Dar după aceea retrage, cu de la sine putere, jumătate din expunerea sa, pentru a deduce, pe de altă parte, că mecanismul în chestiune nu este altceva decît o prefigurare a modulației prin tonică și dominantă, cu alte cuvinte: o etapă pe drumul spre lumină.

Am înaintat prea puțin de la Rameau, care și el considera nerațional, dacă nu chiar ca „dispoziția cea mai vicioasă ce se poate imagina", orice sistem care nu tinde spre basul fundamental și spre armonie. Fără îndoială, era foarte greu să se sustragă de sub imperiul conceptelor sale atît de puternice. Trebuie să vezi cu ce precauție îndrăznește să anticipeze unul din primii noștri maeștri că anumite ingrediente „primitive" au putut adesea să învioreze strălucirea capodoperelor noastre clasice, această artă care este cea mai înaltă, cea mai sacră *(„höchste, heiligste Kunst")*. Și, ca și cum ar vrea să atenueze impresia supărătoare pe care ar putea-o face această apropiere necuviincioasă, el adaogă: *„Să ne înțelegem bine, cercetările comparative nu intenționează să nege în nici un fel diferența calitativă, și încă mai puțin, să dea ca exemplu primitivul. Am contrazice, în acest caz, ideea de progres („Entwicklungsgedanke"), voind să ne dezvoltăm regresiv. Aceasta este o aberație a lui Rousseau... Epoca de aur este în fața noastră"*. Dar, decît să denigrăm pe Rousseau, odată mai mult, mai degrabă ar fi bine să medităm asupra admirației sale pentru *„cunoscătorii neinstruiți care au păstrat o finețe auditivă pentru sistemele melodice stabilite pe principii diferite de ale sistemului nostru"*. Credința în prioritatea occidentală și teoria progresului, ambele implică postulatul unui focar inițial de cultură, în care un germene fecund și-ar fi început cariera glorioasă și care va ajunge la o maturitate strălucitoare printre europenii moderni. Aceasta era (dar bazată pe Scriptură) părerea lui Rameau cînd, cîntărind ceea ce ne-a lăsat antichitatea mai de preț și anume, după el, *„progresia triplă"* și tetracordul, se întreba cum au putut ele să ajungă pînă la noi (Se pare că grație lui Noe care le adusese în bagajele sale). Pentru abatele Roussier, contemporanul său, totul se explică, din moment ce China, țara *„progresiei triple"*, este o colonie egipteană.

Să ne ferim a surîde. Nu e mai mare îndrăzneala să crezi, în 1770, într-o migrație egipteană către China, decît în 1933, într-o migrație mongolă către Kabilia, susținută chiar de etnologie, care neagă astăzi ceea ce susținea, cu o tărie de fier, acum 10 sau 15 ani. Din cînd în cînd, deplasăm cîte puțin locul enigmatic unde ar fi izvorît mai întîi scînteia. Extremul Orient? Orientul apropiat? Asia Centrală? Dacă vedem totul în perspectiva unui mers către un vîrf unic, desigur că o simplă lovitură de deget dată acestor teorii nu ar fi niciodată prea mult. În domeniul tehnicii, aceleași incertitudini și, de obicei, tot atît de greu de înlăturat. Pe bună dreptate, ne-am gîndit adesea, teoria muzicii celei mai *„avansate"* dintre toate este neapărat cea mai dezvoltată și cea mai științifică. Trecînd dincolo de nedumeriri, noi am încercat deci să supunem legilor sale ceea ce în materialul cercetărilor noastre părea deviat. Un șef de școală ne-a pus totuși în gardă: *„Se comite ușor eroarea"* — a *spus el— „de a lua bazele muzicii noastre drept bazele oricărei muzici"*.

În ciuda acestui fapt, un contemporan, inventatorul unui procedeu de clasificare melodică universală, nu ezită a cataloga totul în major și minor și în patru tipuri ritmice: tip polcă, tip vals, tip mazurcă, tip poloneză. Astfel, aflăm că melanezienii, mongolii și negrii au cu toții mazurca în sînge. Altcineva, nereușind a discerne într-o anumită muzică africană un ritm definisabil, dar simțind totodată, în mod vag, o ordine în ceea ce i se părea dezordine pură, presupune că aici a domnit cîndva un sistem definit, care însă a fost ulterior tulburat („gestört").

---

2) In „Sur une mélodie russe", Paris, 1953, și în „Un problème de tonalité. La métabole pentatonique".Paris, 1945 n.n).

Deci, apriori, neconcordanța este sinonimă cu eroarea. Ne-am adăpostit destul în spatele acestor *„defecte pe care le condamnă regulele artei"*, acestor *„stîngăcii"*, *„Incorectitudini aspre"*, *„imperfecțiuni"*, *„greșeli ale cîntăreților"* care ne fac să credem în moduri extravagante". Nu sîntem prea departe de precursorul invocat care, judecînd indispensabilă măsurarea precisă a sunetelor emise de primitivi, pune aceste digresiuni pe seama *„auzului lor grosolan"* și al *„organului lor vocal inapt"*. În orice caz, spune un francez din sec. XIX, ar trebui să se facă apel la un om foarte învățat pentru a vedea dacă muzica populară nu a suferit alterări. El se gîndește la Meyerbeer. Georges Sand l-ar fi preferat pe Rossini ; Chopin nu era deci destul...

Totuși, ici și colo, străbate o rază de lumină. Că *„ritmurile stricate"* ar putea fi *„cu adevărat proprii"* în anumite cîntece, este o bănuială care datează de aproape 100 de ani, ca și observația că unele melodii (franceze, printre primele) aparțin unui sistem muzical diferit de cel pe care îl practicăm noi astăzi. Un om talentat va mărturisi, mai tîrziu, cu sinceritate, că a notat cîntece exotice folosind o *„schemă ritmică"* care nu se potrivește cu accentuarea lor (evident pentru a se conforma uzajului). Dar el recunoaște și faptul că în asemenea caz *„greșește mai puțin scrierea decît facultatea noastră de înțelegere."* Și asemenea scrupule au avut, dar rar, și cei din trecut.

Deci, din cînd în cînd, a fost întrevăzut și un *alt* adevăr, învelit în pînze groase care, din nenorocire, nu a tentat pe nimeni să i le smulgă. Cineva mai arată că a renunțat la barele de măsură, melodiile notate de el fiind prea libere pentru a le tolera, și chiar că acestea ar fi supuse unei legi ritmice misterioase. Mister pe care nu a fost ispitit să-l pătrundă.

Dar, tocmai aceasta trebuia făcut înainte de toate, și dacă nu am ajuns s-o facem se datorește faptului că am căutat prea mult conformarea la codurile noastre : un ritm insolit nu putea fi decît o exploatare neprevăzută a ritmului nostru ; o serie de sunete necunoscute încă, numai o deformare sau un semn al celor pe care le folosim. Am bănuit mai greu decît Rousseau, că am fi putut să ne găsim, mai des decît am prevăzut, în prezența unuia din aceste *sisteme stabilite pe principii diferite*, chiar dacă se cuvenea ca, în primul rînd, să abordăm descrierea acestor sisteme.

Dacă un efort, nu de simplă descriere, ci de pătrundere, a fost schițat de unii și se continuă cu asiduitate, acesta se referă mai ales la muzica culturilor înalte exotice, analoagă cu a noastră în multe laturi și se bazează, mai ales, pe scrierile istoricilor și teoreticienilor lor. În fața lumilor fără scriere, unde nu răsună decît *„marea voce a tuturor"* (Fétis), ești fără ajutorare. Și, ca și în domeniul tehnic, nu te puteai referi decît la practicile muzicii muzicilor (muzicii occidentale, n.n.), nu aveai alte modele, pentru ideile generale, decît acelea ale științelor vîrstnice, cărora le pasă prea puțin de muzică.

Acestea susțineau că *„marea voce"* despre care este vorba nu ar fi decît pură nălucire, o viziune a creierilor exaltați ; nu a existat niciodată decît vocea unuia singur, a unei personalități excepționale, trăind la o oră precisă și într-un loc precis : opera sa, determinată de concepțiile sale individuale avea deci, la naștere, o formă finită pe care (cei mulți n.n.) era nevoe s-o recompună din resturile sale, deformînd-o prin arbitrariul tuturor acelora care au folosit-o și au degradat-o. Judecata ne readucea astfel la un timp istoric și, prin urmare, la scris.

De asemenea, am putut vedea (exemplu luat la întîmplare, între sute de exemple) cum istoria literară, pe care muzica o va imita apoi, căuta să găsească, solicitînd documente care ajung pînă în sec. VI, miezul real, locul de naștere și — aproximativ — chiar autorul cîntecului ieșit dintr-o întîmplare, numit *Dame lombarde*, iar în germană, în general *Otrăvitoarea*. Dispunea pentru aceasta, de trei versiuni. Dar pe măsură ce variantele se înmulțeau, mai ales cele din Europa Orientală, decorul istoric dispărea, singurele care rămîneau fiind rudimentele temei umane și elementele fantastice care, inițial, erau judecate ca întîmplătoare. Cu cît înaintează ancheta cu atît duce mai puțin spre o istorie adevărată, la date sau la nume, la un autor. *Ea se deschide în mit.*

Vorbesc de mit, deoarece mi-a fost dat, dacă nu să-l văd născîndu-se, cel puțin să-l ating cu degetul și să-l văd trăindu-și o viață proprie, detașat de cotidian. Și muzica își avea aici funcția sa.

Era un sat cocoțat sus, printre păduri și munți, pe care credința populară țărănească îl populase cu o mulțime de spirite și de zîne, majoritatea răufăcătoare. Exista printre ele o Fată a pădurii, un fel de *Lorelai* alpină, cu părul lung, care fermeca pe tinerii păstori de pe pășunile înalte, apărîndu-le sub înfățișarea iubitelor lor. Se întîmpla să trăiască cu ei multe luni și să aibă copii. Totul mergea bine pînă în ziua cînd tînărul o recunoștea (în general după un semn pe care îl avea pe spate) : odată demascată, ea îl arunca într-o prăpastie.

Voind să știu mai mult despre ea și despre alte motive, am organizat, un prieten, stenograf virtuos (e vorba de H. H. Stahl, n.n.) și cu mine, o șezătoare populară. Îndată ce a fost vorba despre „Fata pădurii", toată lumea, foarte excitată, începu să vorbească în același timp, cînd deodată se auzi, pe deasupra zgomotului, vocea unei femei de vreo 50 de ani. Dintr-o dată i se alăturară alte cîntărețe, fără ezitare, în timp ce fonograful se puse în mișcare. Aparent era un bocet funebru, dar cîntat pe o melodie neobișnuită. Ce raport avea acesta cu „Fata pădurii" ? O întîmplare cunoscută de toți. Odinioară, un păstor sedus de ea, trebui să se întoarcă într-o zi acasă și, întîlnindu-și prietena, voi să continue cu ea o discuție începută acolo sus, în ajun. Deoarece ea nu știa ce să-i răspundă, înțelese că a fost înșelat și se urcă repede la stînă, unde Fata pădurii îl azvîrli imediat din vîrful unui munte. În cădere, îi rămase pălăria agățată de o ramură. Tovarășii îi aduseră corpul pe o targă și iubita lui îi întîmpină, cîntînd ceea ce înregistrasem. Dar toate acestea înotau în bruma unui trecut atît de îndepărtat încît, numai pentru a nu avea nimic să-mi reproșez, m-am hazardat să întreb cînd s-a întîmplat această tragedie. Spre uimirea mea, mi s-a răspuns că se întîmplase cu vreo 35 de ani mai înainte și că prietena victimei trăia încă. O chemai chiar a doua zi : era o biată femeie de 60 de ani, fără dinți, foarte nenorocită. Rezumatul dialogului nostru :

— A avut un prieten care a murit în munți ?

— Da.

— A căzut el de pe o stîncă ?

— Da.

— Tovarășii lui i-au adus corpul ?

— Da.

— S-a dus în întîmpinarea lor bocind ?

— Da.

— A pronunțat cuvintele notate de mine ?

— Da ; sînt din cele care se spun în asemenea ocazie.

Dar :

— Pălăria i s-a agățat de un brad ?

— Nu.

— A cîntat melodia înregistrată de mine ?

— Ba nu. A cîntat cum se cîntă pentru morți, în satul său.

— Fata pădurii l-a omorît ?

— Nu e vorba de Fata pădurii ! Cine a putut să-mi povestească asemenea fleacuri ? A alunecat de pe o piatră.

Ceea ce înseamnă că în marginea unor fapte concrete și controlabile, a luat naștere un mit autentic, înfruntînd desmințirile pe care le puteau pronunța, în orice moment, chiar actorii dramei care i-au dat naștere.

Ca și în *Dame lombarde*, faptul real nu era decît un schelet îmbrăcat în mistere și semne. Devenit operă de artă, el s-a îndepărtat într-un timp de dincolo de timp și într-un alt adevăr, al cărui simbol era melodia neobișnuită. Desigur, mitul putea să moară. Dar atîta timp cît va trăi, el va putea să renască fără încetare, luînd de fiecare dată o nouă înfățișare.

Dacă nu toți au avut norocul-după părerea mea, minunat — să vadă o astfel de lume spirituală, fără vîrstă și fără corp, ieșind la suprafața vizibilului și a prezentului, cel puțin majoritatea dintre noi au înțeles, pînă la urmă, că metodele istorice sînt inapte explicării atemporalului și le-au părăsit.

Între timp, chiar înainte ca aparatele pentru fixarea sunetului să fi apărut, se adunau informații atît de numeroase și atît de disparate, încît devenea urgentă gruparea lor într-un anumit fel, singura speranță de a le face utile fiind, de asemenea, extensiunea cît mai mare a cîmpului vizual.

Aici, cel puțin, am operat noi întotdeauna cu exigența necesară și am scos dintr-o informație tot ce ne putea da, fără s-o culcăm, cu orice chip, pe patul lui Procust al vreunui plan prestabilit, fie tehnic, fie etnologic, fie filozofic ? Cu toate multele învățăminte, se pare, dimpotrivă, că noi am cedat adesea ispitei de a construi dogme pe picioare de argilă, fie din nerăbdare, fie din spirit de aventură. În timp și în spațiu, am văzut cînd prea departe, cînd prea puțin...

Îndată ce o trăsătură frapantă a fost descoperită în vreo țară, înainte de a-i fi căutat cu atenție prezența și în alte părți, aceasta era localizată, o dată pentru totdeauna, în locul descoperirii sale. Astfel, acel celebru ritm, botezat „bulgăresc", din cauza necunoașterii tratatelor otomane (care îl numesc „șchiop"), a fost atribuit Bulgariei și regiunilor septentrionale vecine ; el a apărut succesiv în tot Balcanul, în Spania, în Țările de jos, în Elveția, în Africa de nord, în Africa neagră, în Turcia, în Afganistan, în Indii, în Ceylon, la Borneo și, mai mult, în teatrul balinez, în opera și teatrul chinezesc de păpuși, unde i s-a descoperit chiar un rol expresiv determinat (încît ești foarte surprins că specialiștii acestor arte dramatice nu l-au remarcat).

Un geniu pe care îl vom plînge totdeauna [1] a circumscris astfel răspîndirea acelui *cîntec lung* pe care l-a descris primul : România de nord, Ucraina, ținuturile perso-arabe. Dar și în acest caz, încetul cu încetul, această zonă s-a extins sub ochii noștri — uimiți o dată mai mult — din Spania pînă în Mongolia.

Ilustrații rapide ale unei prea scurte priviri în spațiu.

În ceea ce privește timpul, îndrăzneala și graba și-au dat curs mai liber încă. Nu s-a considerat că o numărătoare germană provine de la Druizi ? Nu am asimilat pe bașci și finlandezi cu contemporanii lui Thaletas ? Nu am demonstrat continuitatea sistemului tonal antic cu ajutorul unui fluier păstoresc balcanic ? Frumoase apropieri, în care însă lipsește termenul de comparație. Cîntec al druizilor și al contemporanilor lui Thaletas, tonalitate greacă chiar : atîtea necunoscute, atîtea ecuații nerezolvate în veci.

În privința inducției pure, citim, pe lîngă aceasta, că anumite popoare au o muzică din epoca de piatră, altele o muzică din epoca de fier sau de bronz. Deci ar fi cunoscute aceste muzici și mi se ascunde ceva ? Cineva își închipuie a fi aflat că primele cîntece omenești se roteau în jurul unui punct fix, la distanță de $^1/_2$ pînă la $^1/_8$ de ton. Se prea poate ; dar afirmația nu are alt suport decît raționamentul în abstract.

„Ipoteze de lucru", iată cuvîntul magic care acoperă de obicei asemenea presupuneri. Dar, trebuie s-o spunem, am abuzat puțin cam mult de aceste ipoteze. Ele au ceva special și anume că majoritatea nu se prezintă, în prima lucrare a unui autor, decît sub aspectul unor modeste elemente ale unei demonstrații viitoare dar, de la a doua lucrare, iau înfățișarea îndrăzneață a unor teoreme definitiv demonstrate. De altă parte, termeni pe jumătate ciopliți (dégrossis), au irupt în vocabularul tehnic și s-au instalat acolo, de pe o zi pe alta, ca nume comune. Abia s-a aflat, de exemplu, de noțiunea perso-arabă de macam că a și fost acaparată cu aviditate pentru a o folosi oricînd. Este vorba de o melodie asimetrică oarecare ? nu ne mai frămîntăm deloc, este macam (sau *„Maqamprinzip")* și cu asta s-a spus totul.

În sfîrșit, apărînd fonograful, ne-am putut crede la hotarele unei epoci pur științifice. Completîndu-l alte ustensile, orice nesiguranță părea înlăturată pentru totdeauna : urma să înceapă domnia irecuzabilului. Efectiv, chiar dacă inițial era rudimentar, noul utilaj trasa, între trecut și viitor, o linie de demarcație atît de evident de nesters, încît o adevărată idolatrie a mașinii nu a putut întîrzia să cuprindă spiritele, și să le domine mult timp. În 1912, o autoritate în materie ne încredințează că înălțimile absolute ale sunetelor pot, de acum înainte, să se măsoare cu o exactitate *„physikalisch"*. Cum ? Punîndu-le de acord (dacă ele nu se împotrivesc) cu un diapazon gradat, înainte de a le calcula vibrațiile. Dar acest acord, pînă la urmă, urechea îl hotărăște și urechea nu este un aparat de fizică. În 1958 nu

[1]) Se referă la Béla Bartók. — n.n.

avansăsem prea mult. Calculul duratelor se lovea și se lovește mereu, și el, de mari dificultăți.

Cît privește intensitățile, nu putem vedea fără să zîmbim un savant de primul rang care propunea (în timp ce măsura algebric intervalele în sutimi de semiton) indicații ca de ex. *„très fort"*, *„fort"*, *„moyennement fort"*, obișnuit: *fortissimo, forte, mezzoforte)*... Totuși sîntem mereu cam în același punct sau pe aproape.

Dar pericolul încrederii excesive în sclavia automată nu este acesta. Este în convingerea naivă și prea de durată a unora că, dacă detaliul unei muzici a fost reprodus perfect și transcris ireproșabil, nu am mai avea nimic de învățat despre acea muzică, chiar dacă în realitate ea nu ne-a relevat nimic despre natura sa proprie.

S-a insistat adesea asupra caracterului sistematic al creației zisă primitivă. Dar sistemele care o conduc nu ni le va spune niciodată nici înregistrarea stereofonică de ultimă modă, nici cele mai exacte grafice, și nici de la primitiv nu avem nimic de așteptat. *„Sălbaticii"*, zice Rameau *„n-au nici o metodă"*. Pentru ei, în adevăr, muzica nu este un obiect care poate fi plasat în afara lor, pe care îl pot contempla și judeca după bunul lor plac. Ea trăiește în ei și se confundă cu ființa lor. Trebuie o răbdare foarte mare pentru a obține de la un interpret țăran din fluier, să execute, în ordinea înălțimii, sunetele instrumentului său, ceea ce numim noi gama: el nici nu înțelege ce-i ceri. Nimic nu este mai instructiv ca întîmplarea acelui folclorist care încerca să învețe ritmurile pe care le bătea pe tobă un virtuos macedonean. Dar profesorul său nu putea să i le explice ci numai să le reproducă. Renunțînd la luptă, el sfîrși prin a lăsa să-i cadă brațele, zicînd: „Ești corupt" (pentru muzica scrisă, se-nțelege).

Or, gama fluierului și ritmurile tobei relevă sisteme riguroase și în aceste sisteme sînt în joc legi elementare. Despre aceste sisteme, despre aceste legi, muzica însăși și cei care o poartă nu ne pot spune nimic, sînt muți. Goethe ne-a lăsat în această privință cîteva cuvinte definitive: *„Diferitele manifestări ale legilor naturale zac toate acolo, în afara noastră, ca niște sfincși, imuabile, inflexibile și liniștite. Fiecare nou fenomen perceput este o nouă descoperire"*. Muzicologia începe dincolo de fonogramă și de grafic. Apariția fonografului este, pe de altă parte, la originea unui conflict, pe drept cuvînt localizat, pe care îl putem vedea acum, din fericire, într-o perspectivă istorică, dar care a trebuit să ne coste scump și ale cărui urme sînt greu de risipit. E vorba de acel surd război de secesiune care ne-a împărțit, după 1900, în 2 tabere, care se ignorau conștient: de o parte, vechii folcloriști, de cealaltă, adepții unei școli noi, numită (*„nicht sehr hübsch"*, cum gîndea Handschim) „Vergleichende Musikwissenschaft" sau muzicologie comparată. Nimic nou în ceea ce privește pe primii, decît că mașinile le ameliorase, în mod sensibil, munca. Cît despre cei din urmă, ei hotărîră să se îndepărteze de orice muzică europeană, oricare ar fi ea, urmărind studiul întregii muzici extra-europene, atît a celei savante cît și a celei populare. Urmă cea mai mare confuzie. Cînd cearta terminologică atinsese punctul culminant, am întrebat, într-o zi, pe Bartók: „În cele din urmă, dumneata și cu mine facem folclor sau muzicologie comparată? La care el răspunse cu însuflețire: „Folclor, bineînțeles". Cu toate acestea *„Volksmusik der Rumänen von Maramureș"* a sa a apărut în *„Sammelbände"* al comparatiștilor; și șeful acestora se referea constant la muzica populară din Europa. Cînd ne dă prețioasele sale note despre Arabii din Algeria, Bartók părăsește folclorul? De fapt ce este Europa? Laponii și Tartarii sînt ei europeni? Sicilia, Balearele, Spania meridională nu sînt ele în nici un fel africane? Și dacă sînt, se va cunoaște mai bine melodia berberă sau arabă, întorcîndu-le spatele dintr-o idee preconcepută?

În orice caz, includerea artelor savante ale Asiei în cercetarea zisă „comparativă" marchează lipsa de măsură și confuzia. Se uita că, asemenea muzicii noastre, muzica fiecăreia din culturile asiatice are o istorie, o teorie, o estetică și este îndeajuns ca să ocupe atenție unui savant, așa cum s-a întîmplat de altfel, după încercări de sinteză prematură, repede depășite.

Excluderea muzicii populare din Europa antrena, dimpotrivă, erori încalculabile: îngustarea nepermisă a domeniului de investigație, discriminarea arbitrară între fenomene de aceeași natură, sărăcirea materiei comparate.

Se vede bine de unde provenea neîncrederea în Europa: de o parte, certitudinea că ea n-ar mai avea nimic să ne dea; de altă parte, neîncrederea pe care o inspirau, reprezentanților științei noi, cei care se ocupaseră, înaintea lor, de continentul nostru.

Nimic mai puțin contestabil decît faptul că concepțiile folcloriștilor au fost prea des îmbibate de un diletantism învechit și s-au limitat la regionalismul sentimental, cu orizonturi reduse, al lui „Heimatkunde". Dar nu se uită prea repede că primele colecții de cîntece populare ruse, înregistrate fonografic, datau din 1905? Și că în 1912, apărea în Franța, fixată pe disc de tip industrial, această *briolée berișonă* în care, mai tîrziu, unul din șefii noștri a crezut că aude ecoul fabulos al unei lumi anterioare? Nu se socotea prea neînsemnată valoarea obiectivă a unor astfel de documente?

Un examen chiar fugitiv ar fi fost suficient, totuși, să dovedească că Europa rurală nu era nici epuizată (*„abgegrast"*), nici în întregime copleșită de muzica orășenească. *„În Europa* — zicea un prieten foarte priceput — *trăiește și evoluează încă un folclor muzical care nu se deosebește de anumite muzici exotice sau primitive, ale căror caractere esențiale le reproduce. Compozitorul, ca și muzicologul, întîlnesc adesea, în propria lor țară, o muzică populară înrudită, prin diferite trăsături generale, cu muzica asiatică sau africană. „De ce"* — încheie el — *să nu vorbim de artele sălbatice ale Europei?"*. În adevăr, de ce? Fără să socotim ceea ce persistă chiar în tradiția copilărească, atît de neglijată, n-au fost culese în suburbia Parisului descîntece și vrăji asemenea celor din Orientul european și, de altfel, asemenea celor din evul mediu timpuriu? Măști și travestiri animaliere nu circulă mereu pînă în orașele noastre industriale? Nu asistăm încă, în Iugoslavia, în Tracia, la ceremonii în care, ca și în riturile exotice, cad în transă femeile pe care muzica

le aduce din lumea de dincolo, în care pătrund ele în timpul extazului ? Nu supraviețuiesc tot felul de silabe fără semnificație, în cîntecele georgiene, rusești, românești ? Simple *tralala*, pentru cărturar ; dar etnograful recunoaște aici acele *„cuvinte puternice"* ale primitivilor, acele *„words of power"* ale primitivilor, la care se atașează probabil și *„sounds of power"*.

Dar profeții evangheliei celei noi ședeau la Berlin ; împrejurimile depășeau, în mod paradoxal, orizontul lor.

Totdeauna se întîmplă că, unită cu o descriminare ierarhizantă, ruptura împiedică progresele cunoașterii

Dacă, din fericire, încetul cu încetul totul reintră în ordine, se datorește mai multor motive care ne interesează în mod egal. Mai întîi, faptul că mulți comparatiști au rămas mult timp departe de țara lor, au văzut că există încă mult de cules din locurile nouei lor reședințe, și le-au adunat. Apoi, că în fața cantității enorme de fapte adunate de folcloriști și de instituțiile lor, multiplicate zi de zi, nu mai era posibil să închizi pur și simplu ochii și să ridici din umeri. Însfîrșit, că față de crimele comise în numele folclorului, de turism și de comerțul internațional de dansuri populare, folcloriștii, printr-un fel de pudoare, au înlocuit din ce în ce mai mult denumirea comodă (pe care o putem regreta) a disciplinei lor cu aceea de etnomuzicologie.

Astfel, mărturisite în mod public, atît păcatele noastre capitale cît și pe cele ușoare, fie-ne permis ca autocriticii să-i urmeze o scurtă apărare.

Oricît de nesigure și de confuze ar fi putut fi uneori eforturile noastre, credem că nu merită pereatul implacabilului cenzor de altă dată. Dacă cultura occidentului mijlociu s-a eliberat și s-a îmbogățit, dacă și-a îndreptat atenția spre alte incarnații ale frumosului decît cele europene, dacă nu mai proferă injuriile puerile cu care era obișnuit pînă ieri, este și datorită muncii noastre. Ea a ajutat, fără îndoială, la o mai bună înțelegere între oameni.

Pe plan științific, a fost deja întocmită o hartă sumară a polifoniei naturale din toată lumea și s-a demonstrat identitatea cîtorva din procedeele sale fundamentale, din Iugoslavia pînă în Formoza, din Islanda pînă în insulele Solomon. În sfîrșit, i-a fost trasată aria de răspîndire chiar în Europa, care înglobează — lăsînd deoparte Alpii germanici — Rusia, țările baltice, Sicilia, Sardinia, Corsica, Italia continentală, Macedonia, Croația, Albania, Grecia, Bulgaria, Portugalia.

Lingviștii au putut sesiza în dactilul eroic al grecilor o valoare lungă „irațională", dar era nevoie de muzicologi pentru a înțelege că această durată lungă curioasă caracterizează un ritm de dans și că, în consecință, poemele homerice sau modelele lor erau narațiuni cîntate, așa cum supraviețuiesc în insulele Feroe, în Spania, în Franța, și desigur la grecii din Asia Mică. Etnomuzicologia a descifrat sistemul metrico-ritmic al copiilor și i-a descoperit răspîndirea prodigioasă, în ciuda nenumăratelor limbi, răspîndite de la Baia Hudson pînă la Japonia.

Numai un etnomuzicolog putea recunoaște, într-o carolă presupusă din sec. XI, un dans nupțial ritual, mult anterior creștinismului, ceea ce răstoarnă întreaga istorie a dansului din Occident. Nu spunem mai mult. Este destul că — imense teritorii rămînînd necercetate — numărul noțiunilor nebănuite atinge, pînă acum, incomensurabilul. Încet și cu prețul a mii de eforturi, compararea lor pe plan mondial dezleagă una sau alta din legile naturale („Naturgesetze") ascunse în fenomenele cărora le dă naștere. Noi n-am sesizat încă prea mult ; dar cele pe care le-am pătruns, trecînd peste labirintul ciudățeniilor și al bizareriilor, sînt vădit înrădăcinate — după cum o arăta unul din modelele noastre — în constituția psiho-fizică a omului și ne duc spre o perioadă „anteistorică" a muzicii. Este de crezut că, înmulțindu-se și clarificîndu-se una pe alta, definițiile acestor legi ne vor duce spre o „pre-istorie a artei noastre" (o *„Frühgeschichte*, zice un contemporan eminent)[1]). Cercetarea lor nu ne azvîrle în nici un caz „în afara muzicii", ci mai curînd ne plasează chiar în inima sa.

Dar noi sîntem născuți lîngă pian, am învățat muzica din cărți, și primele semne care ne-au frapat privirile a fost acest portativ. Cum să ne închipuim o practică fără notație ? O istorie fără mărturii grafice ? Faptul că notația, pe măsură ce ne îndepărtăm în trecut, devine șaradă și încetează să existe, cel puțin 10 secole înaintea noastră, nu-i anulează, după părerea noastră, necesitatea. Lipsind scriitura, ce-ar mai rămîne ? Putem avea încredere în memorie, atît de înșelătoare și ea ?

Tocmai aici este ruptura între muzicologii istorici și etnomuzicologi. Unii neadmițînd vreun document oral, ceilalți disprețuind orice scriere, s-a conturat un cerc vicios, din care se evadează cu greu, chiar în acest moment.

Este suficient să deschizi primul manual de istorie, pentru a afla că „muzica nescrisă hrănește sau colorează pe cea scrisă, cel puțin din sec. XIII pînă în sec. XX ; cîntece populare la contrapunctiști, cîntece religioase pe melodii ale vulgului, cîntece de stradă la claveciniști și altele, pe care le cunoaște fiecare. Cu toate acestea, fiind stabilit că „predocumentarul" (sau oralul) depășește cadrele istoriei, istoriograful nu s-a simțit constrîns la o descriere a acestei materii prime. De asemenea, nu am putea admira destul faptul că, făcînd abstracție de aceasta, el a putut totuși să-și dea seama de elaborarea sa. Este foarte curios că au putut urmări influența pe care au exercitat-o cîntecele secolului XIII asupra formelor savante din sec. XVI, prin frotole, fără să le fi studiat.

Pe scurt, consolidîndu-se pozițiile de-o parte și de alta, a urmat un război larvar, din care nici măcar nu s-ar putea spune că vreunul din adversarii puși față în față a avut cel mai mic cîștig.

Un prieten deștept consideră stupefiante controversele angajate în jurul originilor polifoniei europene *„înainte chiar de a-și fi luat oboseala să se informeze dacă și în Europa există o polifonie populară"*. Dacă ar fi făcut-o, edificiul ipotezelor s-ar fi dărîmat din lipsă de obiect. O polifonie asemănătoare a fost semnalată în mod precis, mai ales în Calabria, în 1875. Informația nefiind însă nici „istorică", nici

[1]) Se referă la Curt Sachs (n.n.).

dată de un istoric propriu zis, nu a fost băgată în seamă.

Dansurile suitelor noastre clasice provin din modele populare, care nu au pierit cu totul. Dacă s-ar fi referit la ele, dirijorii noștri probabil că, în giga lui Bach, ar fi avut tempo-uri mai puțin nesigure.

În comparație cu aceștia, etnomuzicologii și-ar fi redus poate dizertațiile despre sistemul pentatonic, despre proveniența și natura sa, dacă ar fi fost atenți la ceea ce zicea Burney, în sec. XVIII, și Gevaert, cu 100 de ani mai tîrziu.

Dacă momentul actual pare decisiv, se datorește faptului că această separație, în mod sigur, slăbește și se șterge.

În orice caz, este sigur că, bravînd scrierile ilizibile sau absența oricărei grafii, istoricul se îndreaptă din ce în ce mai mult spre izvoarele amintirii. A trebuit să recunoască faptul că melodii notate în sec. XV se regăseau în gura poporului; sau că, *„în cîntecele culese în sec. XIX, se descoperă un factor comun de o asemenea amplitudine încît se poate crede că ele parveneau aproape intacte din societatea feudală"*; sau că o stampă englezească din sec. XIII seamănă cu dansurile pe care țăranii din Sardinia le execută, în zilele noastre, din clarinetul lor triplu. În același timp, oralul devenea document, deci istoric. De asemenea, iată un istoric de primul rang invocînd Java, Siamul și China, pentru a elucida punctele neclare ale istoriei europene, mergînd pînă la afirmația netă că, pentru istoricul muzicii, Europa nu reprezintă decît un domeniu parțial. La un altul citesc: *„concepția pe care se bazează teoria modală greacă s-a păstrat pînă în zilele noastre, dar nu o vom regăsi nici în solfegiile noastre, nici în asemănarea cu evul mediu occidental, ci în muzica civilizațiilor diferite de a noastră, pe care, datorită etnologiei muzicale, învățăm să o cunoaștem mai bine pe zi ce trece"*. Citim că etnomuzicologii: *„prin întinderea domeniului lor de acțiune, prin amploarea recoltei deja adunate, prin clarificările pe care le aduc, nu numai cu privire la originile muzicii ci și la evoluția sa ulterioară, au deschis muzicologiei un spațiu pe drept cuvînt planetar"*.

Ca o consecință a acestui adevăr, congresele — vedeți și dumneavoastră — fac muzicologiei un loc mereu mai mare, catedrele la care se predă această știință se înmulțesc și un seminar pentru studiul său a fost înființat tocmai acolo unde ne așteptam mai puțin: la Sorbona, pe lîngă catedra profesorului Chailley.

Dar podurile, în sfîrșit aruncate, fortărețele dărîmate, ar fi bine ca fiecare, de o parte și de alta, să aibă grijă de grădina sa.

Se cuvine ca istoricii să rămînă atașați de lucrările lor, de repertoriile cronologice, cataloage și inventare și să se îmbete de subtila aromă a hîrtiilor și a pergamentelor.

Cît despre noi, nu vom înceta să cerem lumina de la monumentele sonore, și chiar dacă vom avea de frecventat mai des arhivele, nu acestea vor fi locul deliciilor noastre.

Nu voi uita, prea curînd, cum într-o seară, în timpul unei discuții întîmplătoare, Béla Bartók îmi povestea că, întorcîndu-se, acum vre-o 20—25 de ani, dintr-un sat unde lucrase, mergea de-a lungul unui rîu, la apusul soarelui, purtîndu-și legendarul fonograf Edison. Pe cărare, întîlni o țărancă și schimbară cîteva cuvinte. Văzînd-o încrezătoare, îi ceru să cînte, dar ea se apără sub pretextele foarte cunoscute; „Nu-mi amintesc; — la țară n-avem timp să ne gîndim la cîntece; — nu am voce" ... Totuși, abia dispăruse după o cotitură a drumului și cîntecul său se auzi, umplînd valea însorită, și Bartók o ascultă mult timp. Și cînd ridică capul, pe care îl ținuse pînă atunci aplecat, mi se păru că văd o lacrimă voalîndu-i albastrul extraordinar al ochilor săi. Dar ce îl impresionase atît de mult în această amintire? Cîntecul? Cunoștea sute asemănătoare. Peisajul? Văzuse mult mai frumoase. Seninătatea unui sfîrșit al după-amiezei de vară? O gustase de nenumărate ori. Era, dincolo de toate acestea, emoția unor clipe privilegiate, în care ne este permisă pătrunderea în sufletul unei umanități ascunse și pe care umbra începe să o acopere.

Bartók nu știa că Uhland, înaintea lui, trăise aceeași întîmplare, cu deosebirea că el auzise cîntînd niște tineri care au tăcut la apropierea sa. Dar, ca și țăranca lui Bartók, cînd se depărtară de el, aceștia reluară cîntecul, refuzat la început. Uhland va regăsi acest cîntec, mai tîrziu, în alte părți, dar — spune el — parfumul pe care îl purtase prima dată pe aripile sale strălucitoare, dispăruse. Ați dori dumneavoastră ca etnomuzicologii să prefere acestui parfum pe cel răspîndit de hîrtiile prăfuite?

După cele spuse, vom continua, și unii și alții, munca noastră, în bună înțelegere și nu în confuzie.

Desigur că munca noastră va fi fecundă dacă, neînălțînd altare multor semi-zei specialiști în protejarea entuziaștilor, fie față de evul mediu tîrziu, fie de recitativul vedic, de opera venețiană sau de *cante jondo*, nu vom mai adora de acum încolo decît o zeitate unică, a noastră, zeița-mamă, Muzica.

traducere de EMILIA COMIȘEL

Concepții despre muzică ale unioniștilor

de Cristian Ghenea

Unirea Țărilor române, departe de a constitui un act izolat, este rezultanta logică a legilor de dezvoltare socială, o etapă necesară în istoria poporului nostru.

Elementele ideologice care au pregătit Unirea, au apărut în conștiința poporului român în anumite faze de dezvoltare ale societății [1].

Începînd cu Letopisețul de la Bistrița — în care se atestă că la 28 octombrie 1506, călugărul Maximin afirmase, în fața lui Bogdan al Moldovei, că moldovenii și muntenii sînt *de același neam* [2] și pînă la actul propriu zis al Unirii, toată lupta unionistă s-a petrecut sub influența directă a maselor populare unde ideea unității era dominantă.

Între elementele care au sprijinit din punct de vedere ideologic Unirea, în afară de scrierile politico-sociale, istorice sau literare, muzica a avut un rol însemnat. Ca factor social important, arta sunetelor a fost încadrată — de către cei care pregăteau actul unificării într-un stat național —, în conceptul unității de origine, limbă și obiceiuri. Astfel, ideea apare cu claritate în fazele pregătitoare de la începutul veacului trecut — cînd se afirma unitatea cîntecelor populare românești ca un punct de sprijin pentru Unire.

„La noi, elementele care constituiază naționalitatea (limba, suvenirurile, obiceiurile etc.) s-au păstrat neatinse" [3] afirma Nicolae Bălcescu în 1851.

Și pe baza acestui concept, pașoptiștii și-au clădit unele dintre cele mai importante deziderate, între care Unirea figura cu precădere. La „pontul" 6 din *„Prințipiile noastre pentru reforma patriei"*, Alecu Russo, Costache Negri și alții cereau *„Unirea Moldovei și a Valahiei într-un singur stat, neatîrnat, românesc"* [4].

Aceasta fiind ideea de bază, pentru fundamentarea ei s-au utilizat argumente de ordin istoric, social, politic și filologic. Unitatea de limbă și obiceiuri fusese de fapt enunțată cu mult înainte de veacul XIX, dar rămăsese ca o constantă în mintea, în conștiința oamenilor. Pornind de aici, Heliade enunță ideea: *„Românul... nu e numai muntean, nici numai moldovean, ci e român în toată puterea însemnării vorbei"*, idee care stă la baza studiilor sale despre gramatica și poezia românească.

★

Prin adîncirea studiilor asupra originii poporului și limbii române realizate într-o largă și complexă formă de Școala ardeleană, se pune și problema originii folclorului muzical românesc.

Cel care încearcă o primă demonstrație a acestui subiect este însă Heliade Rădulescu în lucrarea sa intitulată *„Despre metru"* unde afirmă următoarele chiar în primele rînduri:

Românii n-au avut alte metre decît mai întîi pe cele vechi, ale moșilor și mai pe urmă pe cele din cîntecele naționale" [5].

Cunoscîndu-se opiniile lui Heliade și ale contemporanilor săi cei mai înaintați asupra originii latine a poporului nostru este inutil să se mai sublinieze cine erau „moșii" despre care vorbește în articolul mai sus pomenit. În această idee, Heliade concepe și ideea unei evoluții proprii, în timp, a folclorului muzical românesc. De sigur că în accepțiunea termenului „cîntec" se pot înțelege chiar numai textele propriu zise, căci Heliade se referă la metrul poetic în special. Totuși el subliniază mai jos că este vorba de un tot:

„Auză cineva și cîntecele satelor ce le numesc istorii, rămășițe și urme a felului de bardi români, și vază că Românul a fost deprins de la descălicătoare încă să auză... lăuta însoțite cu astfel, de versuri" [6].

Deci, versurile erau însoțite fie de lăută, fie de fluer, cum scrie ceva mai departe, dar toate cu descendență precisă, care presupune evoluția în ultimă instanță. Prima afirmație este adîncită și precizată ceva mai jos, astfel încît să fie indiscutabilă originea, pentru că *„limba românească are în sine și măsura latinei și cîntarea italianei* [7].

---

1. M. Ralea — Aspecte social-culturale ale Unirii, în Studii privind Unirea Principatelor. Ed. Acad. Republicii Socialiste România, București, 1960, pag. 7.
2. I. Bogdan, Cronici inedite atingătoare la istoria românilor. Buc., 1895, pag. 63.
3. Junimea Română, Paris, nr. 1, mai 1851, pag. 12.
4. Studii și cercetări științifice, Iași 1954, pag. 447, —8.
5. Heliade Rădulescu. Opere vol. II, pag. 124, Buc., 1943.
6. Heliade Rădulescu. Opere vol. II, pag. 125, Buc., 1943.
7. idem pag. 127.

Ca o ultimă demonstrație asupra sursei și similitudinii, Heliade arată că și poezia românească este lipsită de rimă uneori, la fel cu poezia latină veche, fapt care alături de ritmică dovedește descendența latină: *„Intr-însele* (în cîntece), *după cum am zis, se vede puțină rimă, și pretutindenea cadință și măsura de 2/4* [8].

La Heliade, și în cazul acesta, apar o serie de confuzii. Este drept că iluminiștii români mergînd pe puternice tradiții asupra latinității și continuității — fundamentate printre altele și pe lucrările lui Miron Costin, Dimitrie Cantemir etc., încearcă să dovedească absoluta origine romană în general, de unde și a cîntecului popular.

Terminologia muzicală, se pare că nu-i era apropiată. Cuvîntul *cadință* (= cadență) desemnează în lucrările lui Heliade cînd *„măsura"* sau *„tactul"*, cînd *„ritmul"*. *„Tactul sau măsura este elementul muzical al versurilor și el operează cu cantitatea silabelor"*. [9] Pentru că, scrie Heliade în continuare: *„poezia are o măsură ca și muzica, ca și danțul și acele măsuri ce se află în muzică se pot afla și în poezie"* [10].

În versurile citate de el spre exemplificare, Heliade numește versuri în măsura 2/4, acelea alcătuite din picioare care conțin o silabă scurtă și una lungă, indiferent dacă ritmul este iambic sau trohaic. În același sens, vine și cu exemplificări de măsura 3/4, 4/4 etc. Una dintre concluziile ce se pot trage este aceea că Heliade suprapune poezia muzicii, considerînd-o element de bază atît al vorbirii în sine, cît și al versificației. Pornind de la această concepție, el ajunge la părerea că lipsa regularității în succesiunea accentelor într-o poezie duce la dispariția elementului muzical, poezia incetînd astfel de a mai fi cîntare, nemaifiind nici poezie" [11].

★

Continuator al ideilor socialist-utopice ale lui Heliade, Cezar Bolliac participă la Unire cu aceeași dăruire ca și la 1848. El este unul dintre cei ce s-au opus cu tărie aducerii în țară a unui domnitor străin. *„Un prinț străin nu putea să facă o educație națională"* [12]. Or, educația națională, viața culturală a țării, Bolliac le dorea deosebit de dezvoltate.

★

Cezar Bolliac a fost mai întîi atras de ideile iluministe evoluînd mai tîrziu spre socialismul utopic. În al patrulea deceniu al veacului XIX el se încadrează în rîndul iluminiștilor prin concepțiile sale asupra teatrului.

„...Teatrul și evoluția autorilor clasici să ne împingă mai repede la ceea ce desăvîrșește și fericește un norod — luminarea" — îi scria el lui C. Negruzzi, la 31 ianuarie 1836.

Activitatea sa este îndeobște cunoscută. Bolliac aderă în preajma revoluției din 1848, la socialismul utopic fourierist, fie și sub influențe din partea lui Heliade. Publicistica sa se bazează pe idei socialiste furnizate de V. Hugo, Beranger, Lamartine.

Continuarea ideilor și adîncirea lor, în ceea ce privește arta în general și muzica în cazul de față, este poate mai pregnantă la Cezar Bolliac, poate prin faptul că el a fost o vreme și cronicar teatral și în cadrul acestor cronici, a scris, nu o dată, despre spectacole de operă și operetă.

Pornind ca și C. Negruzzi sub impulsul teoriei iluministe despre specificul național al muzicii, Bolliac — îl reenunță — aducînd, față de antecesorul său de la Dacia Litterară, noi elemente.

„Tot poporul are caracterul său, gradul său de simțitate și felul său de gust în arte" [13].

Pornind deci de la punctul comun al specificului național, Bolliac arată că în muzică acest specific trebuie și poate fi aflat exclusiv la țărani, nu *„în saloanele aristocraților"*, unde muzica devine *„bastardă" prin „înpilarea imitații străinismurilor"* [14]. Melosul caracteristic pentru o națiune îl făurește poporul — căci muzica sa nu are aface cu nici o influență de din afară — atît ca *„melodie, ritm, cantilenă, expresii și idei"*.

Deci, apare elementul de clasă, pus de Bolliac în mod spontan, fapt care inseamnă totuși față de teoria iluministă un pas înainte. Ceva mai tîrziu, pornind de pe platforma socialiștilor utopici, își definește concepția proprie despre artă, concepție ce străbate ca un fir roșu, cronicile sale relative la spectacolele de operă, date de trupa italiană din București. În ceea ce-l privește, enunțarea părerilor sale nu este depărtată de cea a lui Heliade al cărui emul a fost.

Pornind de la conceptul caracterului național, el reia și enunță valoarea istorică a cîntecului popular — singura formă de a consemna istoria, acest „Conservator al omenirii", care se manifestă la marile serbări *„religioase și răsboinice animate și celebrate prin cîntece și jocuri"*.

Mergînd un pas mai departe pe calea materialismului spontan, Bolliac realizează poate primul în țara noastră ideea reflectării în opera de artă — și bineînțeles relativ, și în muzică.

„Arta este tot'dauna imaginea ideilor poetice care inspiră chiar ele pe artiști de a le înfățișa... Fapta perfectată ce iese din mîna artistului este totdeauna și creatorul și creatura artistului" [15].

Muzica este considerată de către scriitor drept un produs prim al poeziei, al cărui text sau ideie poetică îi conferă *„maiestatea și sublimul"*. În ori ce caz, muzica nu poate fi lipsită de poezie (a se citi și imagine poetică), pentru că în acest caz, ea nu poate exprima nimic, muzica fiind haina sau una din hainele poeziei:

„...poezia... are și ea partea sa care se poate numi artă, — însă aceasta este, ca să zic așa, numai partea ce are în plastică și în muzică, cînd își ia o formă și o specie oarecare... își ia o melodie și o cadință oarecare, își ia o fizionomie subt care se arată simțurile".

Cu această formulare, Bolliac merge mai departe pînă la definirea societății, definiție de tip clar fou-

---

[8]. Heliade Rădulescu, op. cit., pag. 125.
[9]. Curier de ambe sexe, II, p. 282.
[10]. ibid.
[11]. Curierul Românesc, nr. 8/1839.
[12]. Românul ,nr. 16, 7/19 februarie 1859.
[13]. C. Bolliac, Opere, vol. II, ESPLA, p. 12, Vestitorul Românesc, VIII, nr. 8, 28.I.1844.
[14]. id. pag. 43.
[15]. C. Bolliac, op. cit., pag. 46.

nerist — *„Societatea este fiica armoniei și armonia este fiica poeziei"*, de unde se poate deduce și rolul acordat muzicii prin prisma enunțurilor anterioare. Iată-ne ajunși la concepții similare celor ale lui Heliade din poema „Santa cetate" :

Asta e cetatea ideale, 'naltă,
Aci justiția e domnitoare
Aci e virtutea fortă, valoare,
Ș-orce nevoie e ușurată ;
Unul pentru toți, iar toți pentru unul
Liveră voe : soartă nivelată
Verul, frumosul, marele și bunul
Eternă pace, viața soțiale.

Funcția de conducere într-o astfel de societate, corespunde ideilor lui Helliade și Bolliac, trebuie acordată poeților care odinioară *„erau ai popolilor, iar nu ai castelor"*. Imediat, pe scara socială urmează *„Muzicul și dănțuitorul ... și arhitectul"*, apoi *„sculptorul, pictorul se țin după dînsul la o distanță oarecare"* [16]). Numai astfel se poate ajunge la o prefacere integrală, la o reformă totală de conștiință : *„Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și actuală.*

...Să dezvolte, să analizeze și să popularizeze științele abstracte în practică vie".

Iată deci concepția și finalitatea ei — despre artistul conducător, și misiunea sa în cadrul unui stat socialist-utopic așa cum o doreau Heliade (inconsecvent de altfel și aici) și Cezar Bolliac. De fapt este vorba de primatul poetului ajutat de compozitor (confundat cu interpretul) și dansator, la conducerea unei cetăți ideale, bazată pe egalitate socială, pe nivelare de clasă. Față de Heliade, Bolliac mai statornic în părerile sale, accentuiază pe lupta de clasă.

Bolliac este printre primii militanți pre-marxiști din țara noastră care asimilează doctrina socialist-utopică și, care-și afirmă fără ocol tendințele. Fundamentate pe tezele lui Fourier, ele nu exacerbează latura vizionară ca la Heliade, însemnînd față de acesta și prin aplicarea lor pe plan teoretic, un pas înainte.

★

Democrat revoluționar-convins, participant activ la revoluția din 1848, Alecu Russo este unul dintre cei ce contribuie prin scrierile sale cu caracter politic, la pregătirea actului Unirii.

Ideea unității de origină, limbă și obiceiuri, care stă la baza multor lucrări ale sale, se află enunțată în „Cugetări" și articole — el fiind considerat prin aceasta un luptător și înfăptuitor al Unirii.

„Nimica nu poate tălmăci puterea ... neamurilor decît studiile năravurilor, idiomilor, tradițiilor și muzicii fieștecărui neam" [17]).

Pornind de aici, Russo ajunge la concluzia că „În învățătura năravurilor, muzicii și a poeziei — ne vom putea încredința de originile limbei noastre, de nașterea naționalității neamului român" [18]).

Iar autorul acestor cîntece este și autorul limbii unitare, vorbite pe întregul teritoriu al țării, „poporul întreg" [19]).

Ideile lui Alecu Russo despre muzică, așa cum le vedem, reprezintă de fapt concepția epocii sale, a celor mai înaintați oameni ai vremii, asupra aceluiași punct. De altfel, ea îi aparține în egală măsură și lui Mihail Kogălniceanu sau poetului Vasile Alecsandri, ambii factori importanți în desfășurarea evenimentelor din timpul Unirii.

Uneori, numai numele lui Alecsandri — pronunțat în cursul unor serbări — producea entuziasm : *„Fanfara militară înainta prin masa compactă care mă înconjura. Atunci, aceeași voce se făcea din nou auzită : Cîntați, măi, Hora Unirii, că Alecsandri a făcut-o. Noi urale însoțite de dansuri, de cîntece. Era măreț"* [20]).

Vasile Alecsandri își dezvoltă părerile sale cu privire la muzică în cele două articole importante „Poezia populară a românilor" [21]). și „Melodiile Românești". Cel mai important este desigur ultimul unde demonstrează ce valoare au melodiile românești și cît interes au stîrnit în Europa.

„În Franța, în Germania și Anglia poeziile noastre populare traduse și tipărite au produs o mare plăcere și au recomandat cît se poate de mult geniul poetic al Românilor. Nu rămîne îndoială că melodiile noastre naționale vor dobîndi locul ce merită în admirarea acelor ce prețuiesc frumusețea originală a melodiilor populare și care știu a cunoaște sufletul unui neam în tainele acestor melodii.

Nu-mi este iertat mie să hotărăsc despre meritul și armonia cîntecelor românești, căci poate aș cădea în prepus de părtinire. Mărturisesc eu însumi că pentru mine unele din melodiile românești, unele doine, unele hore, unele cîntece de lume cuprind o lume integrală dulce și duioasă, care îmi pătrunde inima de lacrimi : las să se exprime asupra lor un om competent și nepărtinitor un pianist de mare talent, ce a petrecut cîțiva ani printre noi, domnul Henri Erlih".

Dă apoi prefața la „Arii Românești" tipărită la Viena 1850, lucrare a amintitului compozitor.

Concepțiile unioniste nu s-au limitat numai la acestea. Este suficient să amintim interesanta propunere de înființare a unui conservator de muzică, datorată lui Nicolae Opran, unionist cunoscut, amic al lui Christian Tell, unde apăreau idei moderne asupra învățămîntului muzical, puse parțial în practică ceva mai tîrziu.

În general, concepțiile despre artă și muzică enunțate de către generația pregătitoare și înfăptuitoare ale Unirii, au creat premizele fundamentării culturii noastre muzicale.

---

16. C. Bolliac, op. cit., pag. 52.
17. Al. Russo. Scrieri. Publ. de P. V. Haneș, Ed. Acad., Buc., 1908, pag. 96.
18. Foaia N. p. lit. și Cultură Românească, 1868, nr. 6—7, pag. 160.
19. Gîndirea social-politică despre unire (1859), Ed. Pol. Buc. 1966, pag. 239.
20. Bucovina nr. 32, 30 septembrie 1849.
21. România literară, nr. 9, 27 februarie 1855.

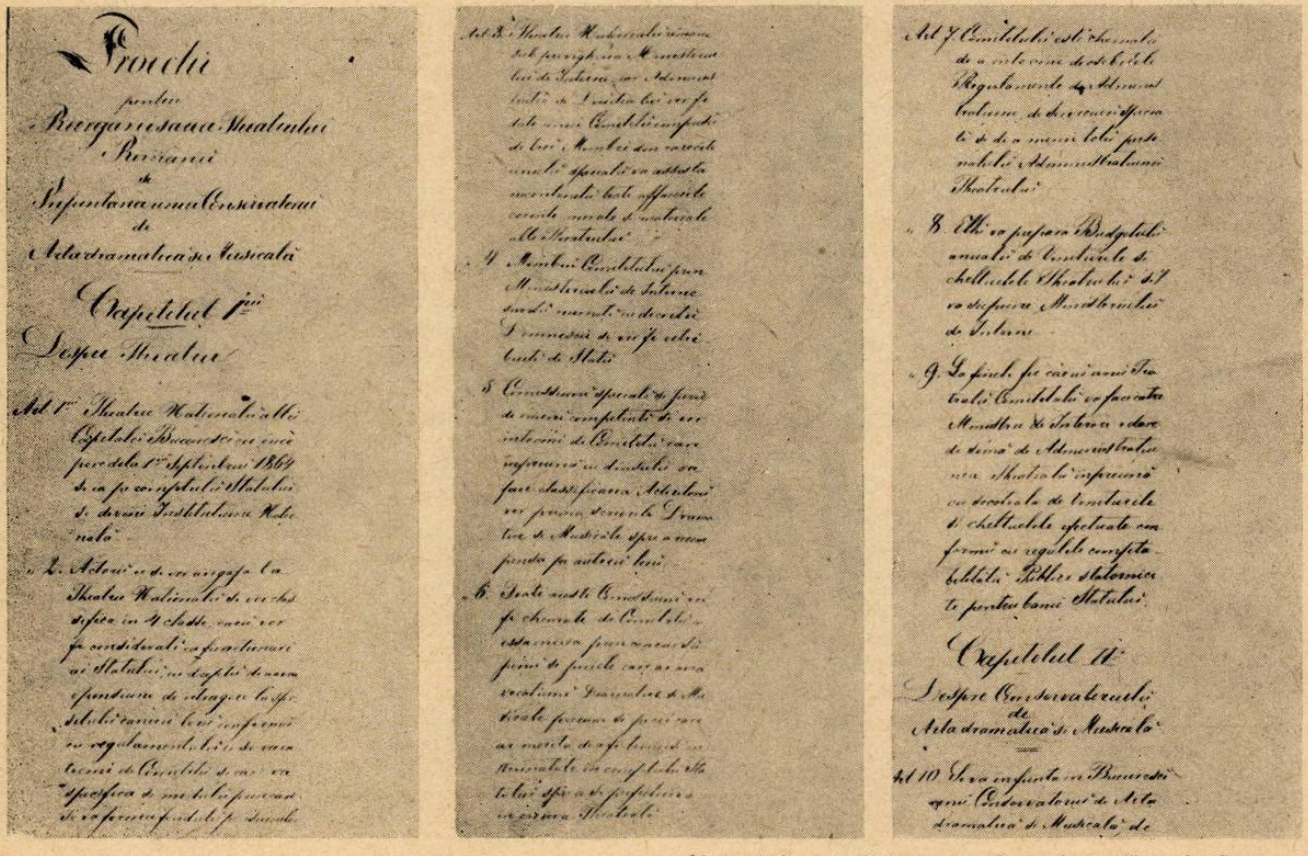
O perioadă de inițiative artistice

— pe marginea unor documente inedite —

de Viorel Cosma

Anii 1859—1865 au însemnat în istoria poporului român una din etapele bogate în semnificații politice, culturale și artistice, epoca reformelor sociale hotărîtoare pentru poporul român, una din perioadele importante în nașterea școlii muzicale naționale. Dacă ar fi să amintim evenimentele principale (fondarea Conservatoarelor de muzică din Iași și București, organizarea primei orchestre simfonice permanente în București, introducerea obligatorie a limbii române în cîntarea bisericească, dotarea tuturor regimentelor cu muzici militare și crearea primului inspectorat al fanfarelor armatei, înființarea primului Conservator de muzică pentru țărani de la Rotopănești), încă ar fi destul de grăitor tabloul înnoitor al vieții muzicale românești. Dacă vom adăuga succesele pe tărîmul creației (Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Alexandru Tache Zissu, D. G. Florescu, Ion Andrei Wachmann, Carol Miculi, Eduard Hübsch, Ion Cartu — în domeniul compoziției, Nicolae Filimon, Pantazi Ghica, I. C. Fundescu, Cezar Bolliac — în domeniul criticii muzicale) imaginea înfloririi artistice se va contura pe deplin.

Unirea Principatelor Române s-a înscris în istorie ca expresie a luptei și izbînzii întregului popor. Din multitudinea cîntecelor ce au însuflețit masele și au ilustrat bucuria actului din 24 ianuarie 1859 s-a desprins mobilizatoarea și emoționanta *Hora Unirii*. În lumina cercetărilor întreprinse în ultimii ani și pe baza bogatului material documentar publicat de istorici, critici literari, folcloriști, lingviști, muzicologi, se poate susține fără echivoc adevărul că melodia *Horei Unirii* publicată de Ion Andrei Wachmann în colecția *Au bord du Danube* are origine popular-lăutărească, nu aparține unui creator profesionist al epocii, în



Manuscrisul unui „Proiect pentru Reorganisarea Theatrului Român și

speță lui Alexandru Flechtenmacher cum s-a susținut în trecut [1].

Departe de a relua azi argumentele exprimate în studiile noastre anterioare [2], dorim să completăm și să îmbogățim unele idei prin prizma apariției cîtorva documente ce converg spre aceiași concluzie: *Hora Unirii* (ne referim bineînțeles la versiunea în formă de horă „boierească") vehiculează o *melodie lăutărească*, larg răspîndită din prima jumătate a veacului XIX!

Afirmația se întemeiază pe de o parte pe identificarea liniei melodice în *Marche nationale* din *Potpourri de Chansons Moldaves par les frères S.& B. Lemisch* (lucrare tipărită de litografia *Buciumul Român* înainte de 1850), iar pe de altă parte de numărul mare de mențiuni ale *Horei Unirii* atît în Principate, cît și în Transilvania *înainte* de tipărirea lucrării de către Ion Andrei Wachmann. Greu am putea accepta astăzi ideea răspîndirii unei creații *culte* într-un timp scurt și pe o arie largă (cum s-a întîmplat cu *Hora Unirii*) fără intermediul tiparului. Nu trebuie să uităm nici condițiile grele în care s-ar fi petrecut difuzarea lucrării culte pe *întregul teritoriu* românesc: *Hora Unirii* circula deja în Transilvania, Banat, Oltenia și Muntenia fără ca aceste ținuturi să fie unite cu Moldova. Acest privilegiu de „liberă trecere" pe toate meleagurile românești într-o vreme cînd schimburile artistice abia se înfiripau, tiparul muzical abia se năștea, nu putea să-l aibă decît o *creație populară*.

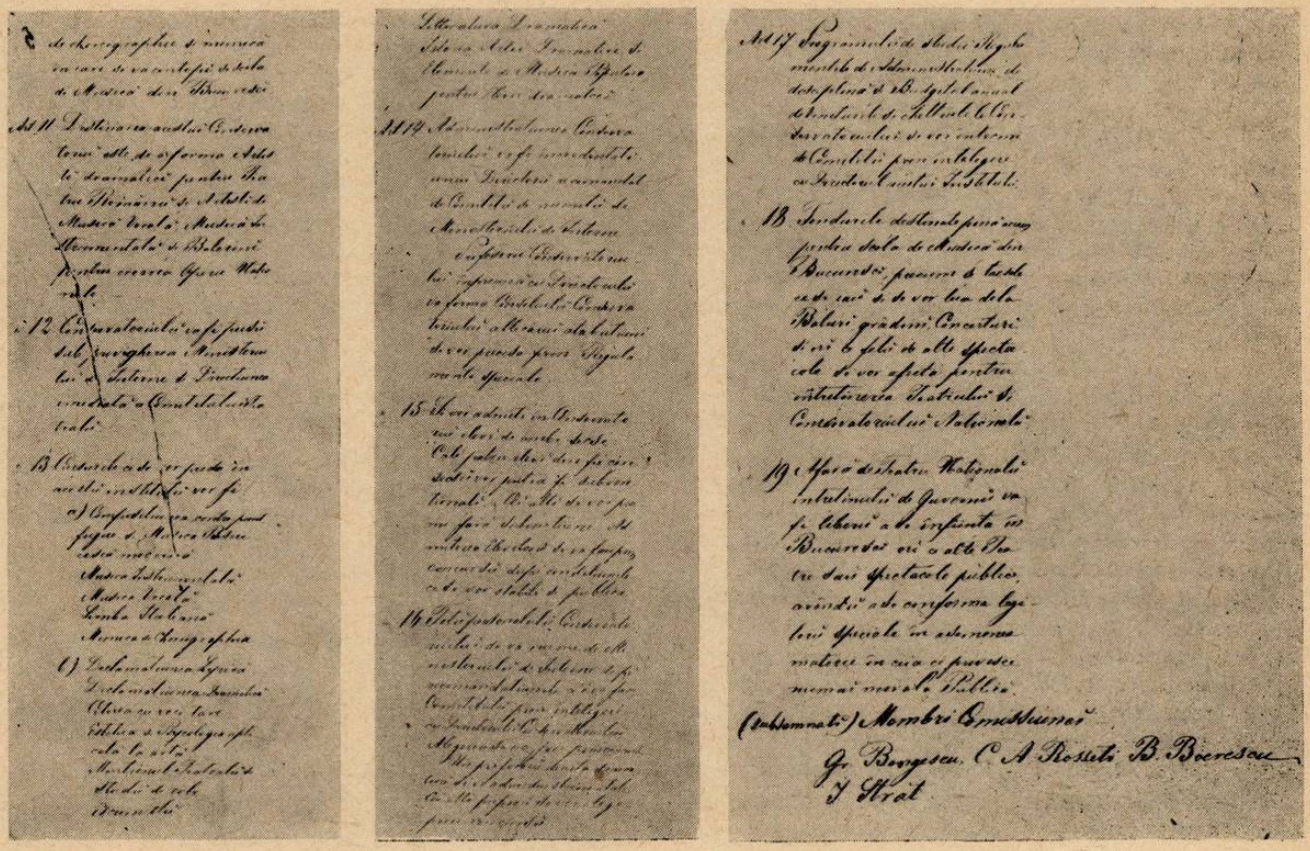
Că melodia *Hora Unirii* se afla în conștiința maselor românești în prima jumătate a veacului trecut, pledează însăși *Potpuriul* fraților Lemisch. Instrumentiști în orchestra „trupei naționale" din Iași în anul 1846, muzicienii Lemisch au cules un mare număr de melodii populare de la lăutarii români pe care le-au prelucrat și le-au difuzat în turneele lor de concerte, precum și pe calea tiparului. O atentă privire asupra pieselor (romanța lăutărească *Le Souvenir*, *Buciumu*, *Doina*, *Marche nationale*, *Hora Munteneaska*) ne atestă faptul că *Potpuriul* reprezenta de fapt o *culegere de folclor*, încredințată tiparului — conform uzanțelor epocii — într-o formă cultă, cu *Introduction* și *Coda*, în aranjament pentru pian. Deci, melodia *Horei Unirii* (identificată de G. Breazul in *Marche nationale*) a fost *notată* de Lemisch de la lăutarii români.

În sprijinul acestei teze ne conduce și recenta monografie *Lăutarii moldoveni și arta lor* de B. Kotliarov [3]. Cercetătorul sovietic ocupîndu-se de lăutarul Iancu Perju a descoperit o serie din compozițiile acestuia în repertoriul fraților Lemisch. Ceva mai mult: romanța *Doi ochi* de Grigore Ventura nu este decît o prelucrare a melodiei lăutărești pe care criticul muzical bucureștean și-a notat-o în Galați. Ori se știe că frații Lemisch au poposit în portul dunărean

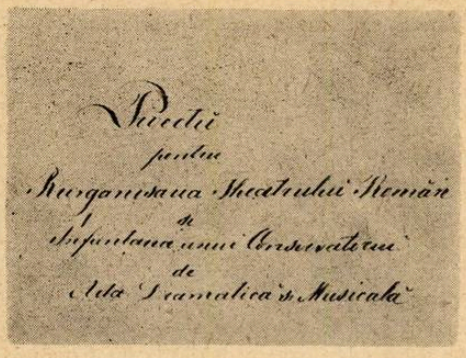
[1]. Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești*. Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. București, Ed. muzicală, 1966, p. 205—207.

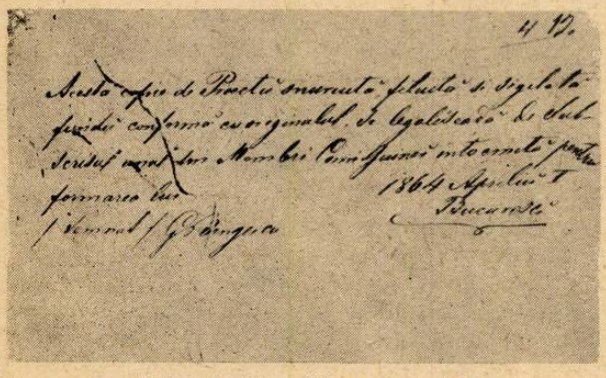
[2]. Cosma, Viorel. *Hora Unirii, istoricul și semnificația ei*. În: *Muzica*, Buc. 16, nr. 1, ian. 1966, p. 3—6.

[3]. Kotliarov, B. *Lăutarii moldoveni și arta lor*. Kișinev, Ed. Kartea Moldovenească, 1966, p. 57—64.



Înființarea unui Conservatoriu de Artă dramatică și Musicală", .





Prima și ultima filă a „Proectului".

în 1852. Printre compozițiile lăutarului Iancu Perju muzicologul sovietic citează *Copilița*, *Să mor cu tine*, *Doina* etc. Se atestă deci, procedeul culegerii de folclor lăutăresc de către muzicienii orchestrei din Iași, fapt care întărește teza noastră asupra provenienței melodiei *Hora Unirii*.

Nu trebue să ne deruteze denumirea de *Marche nationale*, după cum nu se poate susține decît parțial ideia că „marșul nu este gen de muzică populară românească" (G. Breazul). Chiar în *Patrium Carmen*, autorul volumului ne citează la p. 347 un *Marche valaque* arrangée pour le piano par Jules Alari, piesa „aranjată" fiind... *Hora Roumaniaska*. Procedeul apelului la folclor pentru unele forme culte *(marșul)* era frecvent în secolul trecut pentru obținerea culorii „naționale". Pe de altă parte, lăutarii obișnuiau (mai ales la nuntă) să apeleze la marșul de inspirație folclorică, populară.

De aceia, mai verosimilă apare ideia că *Marche nationale* de frații Lemisch provine de fapt dintr-o *Hora Roumaniaska*, decît că *Hora Unirii* provine dintr-un marș al lui Alexandru Flechtenmacher care „trebuie să se fi cîntat mult" în teatrul ieșean (G. Breazul). Documentele cunoscute pînă azi nu ne-au amintit de frecvența execuției acelui „marș", iar manuscrisele păstrate în arhivele scenei moldovene nu posedă nici măcar un exemplar al acestei lucrări atît de „populare". Pe ce căi a trecut *Marșul* lui Alexandru Flechtenmacher în Transilvania și Banat? Cine a transformat *Marche nationale* în versiunea de *Horă*? Iată întrebări la care cu greu se poate răspunde, dacă vom respinge ideia provenienței lăutărești a cîntecului-simbol al Unirii Principatelor.

Recenzînd un *Concert în Cluj*, în anul 1868, revista *Familia* scria — fără precizarea numelor compozitorilor — că s-au executat *Marș național*, *Astăzi frații români* și *Hai să dăm mînă cu mînă*[4]. Încă un document elocvent că *Hora Unirii* trăia în Transilvania ca piesă populară.

Nu ne poate de asemenea scăpa atenției faptul că presa epocii *tuturor* ținuturilor românești amintește de *Hora Unirii* de Vasile Alecsandri fără menționarea creatorului muzicii. Dacă ar fi existat un document muzical scris sau tipărit, operă a unui compozitor, este imposibil ca zecile de ziare și reviste să nu-i amintească numele, iar posteritatea să nu afle măcar un singur exemplar din acest cîntec.

Poate că și multitudinea de *Hore* notate de folcloriștii noștri în veacul trecut, sub denumirea de ale „Unirii", pledează pentru o largă răspîndire a unor piese populare decît a unor lucrări culte. De ce nu am accepta oare procesul atît de propriu, de specific creației populare, ca la marile evenimente patriotice în care masele s-au angajat direct în luptă — cum a fost cazul Unirii Principatelor — producțiile spirituale să cunoască o frecvență sporită?

Dar momentul istoric va rămîne punctat și de alte inițiative artistice de interes major, propuneri pornite din inima unor cărturari patrioți, dornici de afirmare multilaterală a poporului român. Printre acestea un loc de seamă îl ocupă un inedit *Proect pentru Reorganisarea Theatrului Român și Inființarea unui Conservatoriu de Artă Dramatică și Musicală* în care *pentru prima dată* la noi se afirmă ideia înființării *„Operei Naționale"*, a creării unei *școli românești de coregrafie* și a introducerii în Conservator a unui curs de *„elemente de musică populară"*.

Documentul nu s-a publicat pînă astăzi[5]. El ne-a parvenit sub forma unui microfilm de la prof. Dimitrie Gh. Dinicu în anul 1962. Redactat de către o comisie, alcătuită din Grigore Bengescu, C. A. Rosetti, Vasile Boerescu și I. Strat, manuscrisul poartă la sfîrșit următoarea mențiune: „Această copie de Proect semnată, filuită și sigilată, fiind conformă cu originalul, se legalisează de subscrisul, unul din Membri[i] Comisiunei întocmită pentru formarea lui. G. Bengescu. 1864 Aprilie I. Bucuresci".

Din această însemnare rezultă că proiectul s-a întocmit în aceiași perioadă cu reorganizarea învățămîntului muzical (martie 1864) cînd *Institutul de musică vocală* s-a transformat în *Internatul corului vocal* (cu două secții: *Corul ceremonial* și *Școala de muzică instrumentală*).

Deși printre autorii proiectului de reorganizare a Teatrului Național nu se afla nici un muzician, totuși nu ne poate scăpa amănuntul că documentul a izvorît din pana a trei colaboratori și prieteni apropiați ai lui Nicolae Filimon: ziarul *Naționalul*, unde și-a început activitatea de critică muzicală și unde și-a publicat majoritatea foiletoanelor, a fost condus de Vasile Boerescu, iar C. A. Rosetti și Grigore Bengescu îi cunoscuse îndeaproape pe timpul cînd a lucrat la *Arhivele Statului* și în *Comisia documentală*. Observația merită atenție, fiindcă aproape toate propune-

---

4. *Literatură și Artă. Concert în Cluj.* În: *Familia*, Oradea, 4, nr. 17, din 14/26 mai 1868, p. 203.

5. Cosma L. Octavian, Dinu Vasile și Smîntînescu Dan. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu" 1864—1964*. Buc., Ed. muzicală, 1964, p. 14—21.

rile de înființare a Conservatorului și de reorganizare a Teatrului Național din București cunoscute pînă în prezent nu au cuprins vreodată ideia *Operei naționale*, temă atît de larg dezbătută și susținută de către Nicolae Filimon în presa epocii.

Datorită ideilor îndrăznețe, străbătute de un fierbinte patriotism — expresie directă a epocii Unirii Principatelor — și de o vie dorință de înnoire artistică, *Proiectul* din 1864 merită să fie integral cunoscut, mai ales că originalul s-a pierdut.

Proect pentru Reorganisarea Theatrului Român și Înființarea unui Conservatoriu de Artă dramatică și Musicală.

Capitolul 1-iu

Despre Theatru

Art. 1-iu. Theatru National all Capitalei Bucuresci cu începere de la 1-iu Septembrie 1864 se ia pe comptul Statului și devine Instituțiune Națională.

Art. 2. Actorii ce se vor angaja la Theatrul Național se vor clasifica în classe, cari vor fi considerați ca funcționari ai Statului, cu drept de a avea o pensiune de retragere la sfîrșitul carierei lor, conform cu regulamentul ce se va întocmi de Comitet și care va specifica și modul prin care se va forma fondul pensiunelor.

Art. 3. Teatrul Național rămîne sub privigherea Ministeriului de Interne, iar Administrația și Direcția lui vor fi date unui Comitet compus de trei Membri din care cîte unul special va assista necontenit toate affacerile corente morale și materiale alle Theatrului.

Art. 4. Membrii Comitetului prin Ministeriul de Interne sunt numiți cu decret Domnesc și vor fi retribuiți de Stat.

Art. 5. Comissiuni speciali și jurii de oameni competinți se vor întocmi de Comitet care împreună cu dînsul va face classificarea Actorilor, vor premia scrierile Dramatice și Musicale spre a recompensa pe autorii lor.

Art. 6. Toate aceste Comissiuni vor fi chemate de Comitet a essamena prin concurs junii și junele care ar avea vocațiuni Dramatice și Musicale, precum și pe acei cari ar merita de a fi trimiși în streinătate în comptul Statului spre a se perfecționa în cariera Theatrală.

Art. 7. Comitetul este chemat de a întocmi deosebitele Regulamente de Administrațiune, de serviciuri speciale și de a numi tot personalul Administrațiunei Theatrului.

Art. 8. Ell va prepara Budgetul anual de veniturile și cheltuielile Theatrului și-l va supune Ministeriului de Interne.

Art. 9. La finele fiecărui an teatral, Comitetul va face către Ministru de Interne o dare de seamă de Administrațiunea Theatrală împreună cu socoteala de veniturile și cheltuielile efectuate conform cu regulele comptabilității Publice statornicite pentru banii Statului.

Capitolul II-[le]a

Despre Conservatoriul de Artă dramatică și Musicală

Art. 10. Se va înființa în Bucuresci un Conservatoriu de Artă dramatică și Musicală, de choreographie și mimică în care se va contopi și Școala de musică din Bucuresci.

Art. 11. Destinarea acestui Conservatoriu este de a forma artiști dramatici pentru Theatru Român și artiști de musică vocală și musică instrumentală și Balerini pentru crearea Operei Naționale.

Art. 12. Conservatoriul va fi pus sub privigherea Ministerului de Interne și Direcțiunea imediată a Comitetului Teatral.

Art. 13. Cursurile ce se vor preda în acest institut vor fi:

a). Compositiunea, contre-point, fugue și
Musica bisericească modernă.
Musica Instrumentală.
Musica Vocală.
Limba Italiană.
Mimica și Choreographia.

b) Declamațiunea lirică
Declamațiunea dramatică
Cetirea cu voce tare
Estetica și Psycologia aplicată la artă.
Mentierul(?) Teatral și studii de role
Escrimel [scrimă].
Literatura Dramatică
Istoria artei dramatice și
Elemente de Musică Populară pentru Elevii dramatici.

Art. 14. Administrațiunea Conservatoriului va fi încredințată unui Director recomandat de Comitet și numit de Ministeriul de Interne. Profesorii Conservatoriului împreună cu Directorul va forma Consiliul Conservatoriului ale cărui atribuțiuni se vor precisa prin Regulamente speciale.

Art. 15. Se vor admite în Conservatoriu elevi de ambe secse. Cîte patru elevi din fiecare secs vor putea fi subvenționați. Cei alți se vor priimi fără subvențiune. Admiterea Elevilor se va face prin concurs dupe condițiunile ce se vor stabili și publica.

Art. 16. Tot personalul Conservatoriului se va numi de Ministeriul de Interne după recomandațiunele ce-i va face Comitetul prin înțelegere cu Directorul Conservatoriului.

Alegerea se va face prin concurs.

Un profesor de artă dramatică se va aduce din streinătate. Cei alți profesori se vor alege prin concurs.

Art. 17. Programul de studii, Regulamentele de administrațiune, de disciplină și Budgetul anual de veniturile și cheltuielile Conservatoriului se vor întocmi de Comitet prin înțelegere cu Directorul acestui Institut.

Art. 18. Fondurile destinate pînă acum pentru școala de Musică din Bucuresci, precum și tacsele ce se iau și se vor lua de la Baluri, grădini, Concerturi și ori ce fel de alte spectacole, se vor afecta pentru întreținerea Theatrului și Conservatoriului Național.

Art. 19. Afară de Teatru Național întreținut de Guvern va fi liber a se înființa în Bucuresci ori ce alte Teatre sau spectacole publice, avînd a se conforma legilor speciale în asemenea materii în ceia ce privesc numai morala Publică.

Membrii Comissiunei

Gr. Bengescu, C. A. Rosetti, B. Boerescu, I. Strat

Deosebit de prețioase ni se par afirmațiile de fondare a *Operei Naționale*, instituție indispensabilă promovării creației originale și a tinerilor interpreți români. Este interesant de remarcat faptul că susnumitul proiect vedea încă din 1864 un veritabil teatru liric cu *ansamblu* de operă și balet, de vreme ce articolele 10 și 11 propuneau înființarea unei școli de coregrafie și ridicarea de balerini „pentru crearea Operei Naționale". Pînă în prezent, acesta rămîne *cel mai vechi document* ce ne vorbește despre o școală românească de balet.

Analizînd cursurile propuse a se preda în Conservator față de catedrele cu care a pornit la drum în 1864 instituția de artă din Capitală, nu putem să trecem peste propunerea excepțional de importantă (trecută de altfel pe prim plan) de a exista o clasă de compoziție, contrapunct și fugă. Ideea desigur că își avea motivarea subînțeleasă : o artă națională nu se putea înfăptui fără existența unor lucrări originale, iar ridicarea de compozitori români nu se putea face prin cursuri speciale peste hotare, prin lecții particulare, așa cum de altfel s-a întîmplat pînă la începutul secolului XX, cînd s-a fondat prima catedră de compoziție la București.

De asemenea, prezența unor cursuri de cultură generală menite să deschidă orizontul artistic al tinerilor interpreți, aruncă o lumină aparte asupra acestui îndrăznet proiect. Estetică și psihologie artistică, cursuri de istoria artei, literatură dramatică, limbă italiană — iată obiecte pe care nu le vom găsi printre materiile predate la Conservatorul din București în primii ani după înființare.

În privința „elementelor de musică populară" propuse spre includerea în programa analitică din 1864 (idee atît de mult vehiculată de Nicolae Filimon în presa timpului) socotim că orice pledoarie pentru importanța cursului și mai ales pentru semnificația ideologică a inițiativei sînt de prisos.

În sfîrșit, tot pentru întîia oară la noi, se afirmă principiul „dreptului de autor" (fondurile de întreținere a celor două instituții artistice să se obțină prin taxele „ce se vor lua de la baluri, grădini, concerturi și orice fel de alte spectacole").

Chiar dacă o bună parte din ideile acestui excepțional document nu s-a împlinit decît peste cîteva decenii (unele peste un veac), totuși este bine să consemnăm fondul de probleme pe care le-a generat epoca Unirii Principatelor, spre a putea stabili sursa exactă a înfăptuirilor culturale majore din a doua jumătate a secolului trecut.

Încă o dată, ni se relevă faptul că actul de la 1859 a trăit puternic în conștiința poporului român, care năzuia să-și ducă pînă la capăt ideile de înalt patriotism. Reformele de mai tîrziu și-au avut în realitate izvorul în acea epocă de închegare a unității naționale, în perioada de avînt a culturii noastre care rămîne Unirea Țărilor Române.

PREZENȚE ROMÎNEȘTI PESTE HOTARE

● *Unione Tipografica-Editrice* din Torino a publicat recent lucrarea enciclopedică „LA MUSICA", cuprinzînd în 4 volume ample, bogat ilustrate, teme semnificative ale muzicii universale, din trecut și de azi. Volumul IV conține și o sinteză dedicată culturii muzicale românești.

● Pe scena Operei din Atena (sala era plină pînă la refuz) participarea artistului poporului Nicolae Herlea, în rolul lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla a obținut unanime și elogioase aprecieri din partea publicului și a presei.

● Mezzo-soprana Elena Cernei pentru a patra oară la „METROPOLITAN OPERA" în decurs de doi ani. De data aceasta a interpretat rolul Amneris din „Aida" inaugurînd noul local de la „Lincoln Center", care dispune de o sală cu 4000 de locuri.

● Muzicologul Viorel Cosma a devenit membru al „Societé internationale de musicologie" din Bâle (Elveția). După primirea în această societate, a fost invitat să susțină o comunicare științifică în cadrul, Congresului ce va avea loc în septembrie a.c. la Ljubljana.

● Ansamblul de cîntece și dansuri al Armatei Republicii Socialiste România a evoluat pe scenele din Pekin, Uhan, Cianșa, Sanhai, Canton și din nou Pekin. Zeci de mii de spectatori au aplaudat cu căldură pe artiștii români.

● În sala Camerei de Muncă din Viena, formația de soliști vocali și instrumentiști a Ansamblului de cîntece și dansuri „Ciocîrlia" a susținut un program îndelung aplaudat.

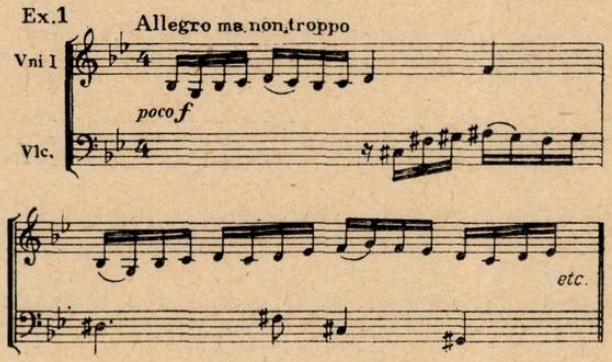
Timp de peste trei săptămîni și-a desfășurat turneul în R. P. Chineză grupul de interpreți alcătuit din violonistul George Hamza, pianistele Liana Șerbescu și Mariana Kabdebo, cîntăreții Vasile Martinoiu și Mariana Stoica, balerinii Ion Boitanciuc și Natalia Vronski-Gașler. La Pekin, Șanhai și Uhan — puncte situate, în imens triunghi, la mii de kilometri unul față de celălalt — interpreții au adus mesajul artei interpretative românești. Semnificativă reunire de lucrări clasice universale, lucrări românești și cîteva piese instrumentale chineze, programul a oferit soliștilor noștri posibilitatea de a-și dezvălui măestria artistică. Succesul spectacolelor a fost subliniat în presă și confirmat de primirea caldă făcută de publicul celor trei orașe, care, la fiecare din cele 6 concerte, a umplut pînă la ultimul loc, marile și modernele săli puse la dispoziția artiștilor.

Simfonietta a VII-a de Mihail Andricu

de *Alexandru Șumski*

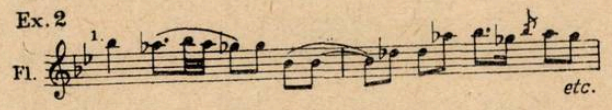
Consecvent principiului pe care-l aplică în majoritatea lucrărilor sale, Mihail Andricu evită în Simfonietta VII-a opus 103, tradiționala formă de sonată. Preferința compozitorului pentru formele polifonice se exprimă aici cu deosebire în părțile I-a și a IV-a, preludiul și respectiv, postludiul care încadrează un scherzo și un lied mic. De altfel, primele două măsuri ale părții întîia sînt edificatoare în acest sens :

Ex.1



Motivul expus la violinele prime, cu un răspuns în stilul preludiului polifonic, la violoncel, constituie fondul tematic peste care se va suprapune o a doua ideie, desenată de flaut :

Ex.2

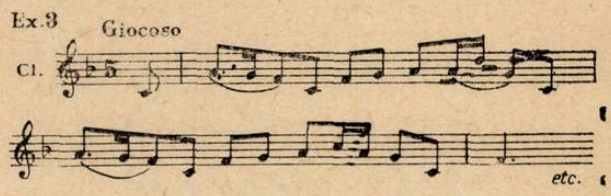


Aluzia la specificul muzicii folclorice românești este evidentă, structura modal-cromatică a melodiei și armoniei (ca și instabilitatea treptelor cromatizate) aducînd un plus de nuanțe și expresii în ansamblul trăsăturilor care definesc personalitatea compozitorului.

În permanentă desfășurare, cele două idei (abia conturate) tratate cu măiestrie polifonică în planuri secvențate, ating odată cu intervenția treptată a tuturor instrumentelor partiturii și împletirea mișcării lor într-un organism deosebit de clar, un moment culminant (fortissimo). Augmentarea motivelor inițiale, diluarea orchestrației și paradoxal, creșterea tempo-ului (Pochissimo piu mosso) determină liniștirea acestei părți a simfoniettei.

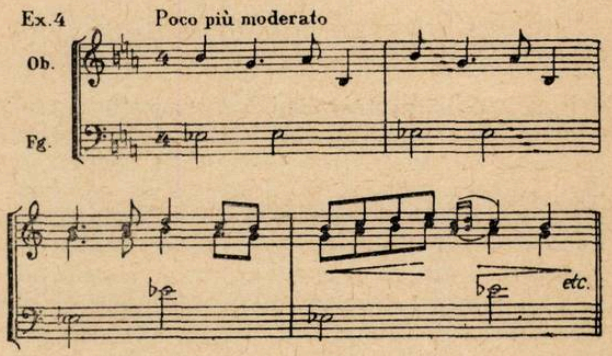
Afinitatea lui Mihail Andricu cu atmosfera muzicii populare se poate observa mai limpede în partea a doua a lucrării — „Scherzo", în care tema de debut poartă în mod evident pecetea melodicii și ritmicii folclorului nostru :

Ex.3



În contrast, trio-ul, proclamă în cadrul unei mișcări mai calme dominația stilului armonic, anunțînd intențiile ce se vor concretiza în partea a treia :

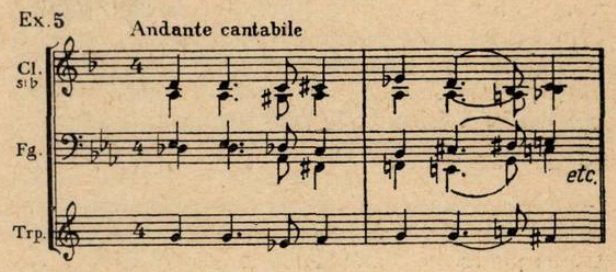
Ex.4



Scherzo-ul dă impresia unei construcții dantelate, cu multe amănunte pline de spirit, care apar în contextul unei orchestrații mînuită cu abilitate. Datorită alegerii judicioase a mijloacelor (instrumente și registre potrivite, valori mici, pizzicate, staccate), desenul tematic se desfășoară într-un cadru aerisit dar foarte unitar.

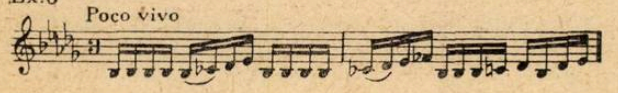
Nici partea a treia „Andante cantabile", n-a fost concepută de compozitor în limitele formei tradiționale de lied, cu toate că acum, stilul armonic se face simțit mai mult decît în celelalte mișcări ale Simfoniettei :

Ex.5



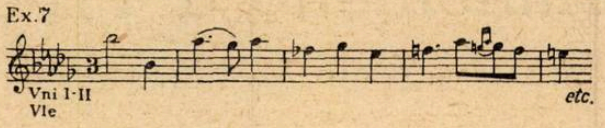
„Andantele“ sugerează totuși, de-a lungul dezvoltării primei idei, conturul unui „B“ și al unei reprize, în linii care atestă o admirabilă și caracteristică tehnică a construcției formale. Armonia, cuprinsă în sfera modului do minor, cu treapta a II-a coborîtă și a VII-a urcată, apare într-o structură densă, subliniind nota contrastantă a acestei părți față de cele anterioare și mai ales față de mișcarea a patra, „Poco vivo“, un scurt „perpetum mobile“ care încoronează lucrarea, demonstrînd în mod concludent unitatea principiilor estetice ale autorului :

Ex.6



Consecvent procedeului din partea întîia, în final compozitorul așterne peste fondul în continuă mișcare, o temă expresivă :

Ex.7

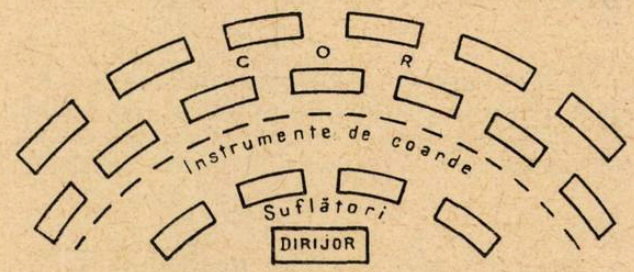


Simplă, directă în exprimare, muzica lui Mihail Andricu, pe care am ascultat-o la Filarmonică în interpretarea convingătoare a lui Emanuel Elenescu, se distinge ocupînd în palmaresul creației românești mai recente, locul unei lucrări de maestru.

Pe o plajă japoneză de Mircea Istrate

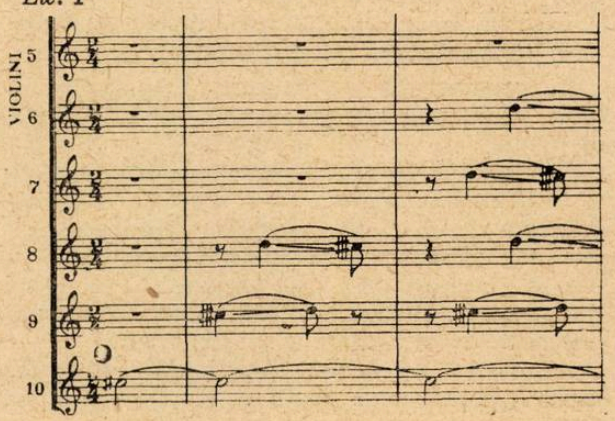
de Radu Gheciu

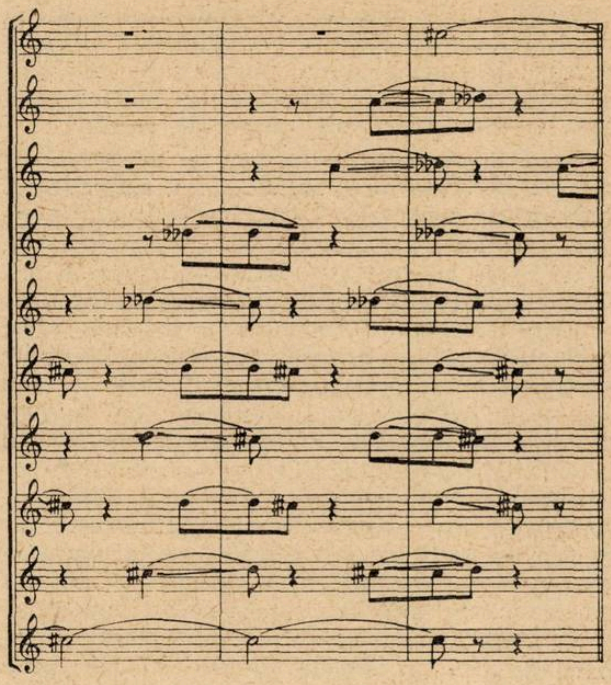
Urmărind activitatea lui Mircea Istrate, apare evidentă la acest compozitor care scrie relativ puțin, cu un lung timp de gestație pentru fiecare lucrare, refuzul de a merge pe căi bătătorite și voința de a explora cu fiecare operă nouă teritorii ale domeniului sonor neabordate încă, cel puțin în propria creație. Această atitudine, comună dealtfel mai multor compozitori din generația tînără sau medie, se înscrie la Istrate pe orbita unui experimentalism interesat de toți factorii elementului muzical — inclusiv coordonatele situării spațiale a sunetului — și cu precădere de diversificarea modalităților timbrale. „Pe o plajă japoneză“ (1961) face parte alături de „Algoritm“ (1964) și „Interferențe“ (1965) dintr-un grup de lucrări avînd ca element comun efortul de organizare globală a construcției sonore pe temeiul serialismului integral. Acest ansamblu de lucrări marchează o treaptă față de compozițiile anterioare, dintre care „Concertul stereofonic“ pentru dublă orchestră de coarde, datînd de aproape zece ani, se desprinde ca o prefațare a operelor noi. „Pe o plajă japoneză“, subintitulată „Secvențe pentru cor de femei, orchestră și bandă de magnetofon“ dezvoltă principiul variațional, concept de bază al școlii postweberniene. Variațiunile sînt desigur înțelese nu în sensul tradițional ci ca o succesiune de structuri muzicale de tip diferit, totalul acestor secvențe voind a fi o panoramă de modalități sonore. În această lucrare scrisă solistic, poate fi urmărită o „circulație“ a structurilor „de-a lungul“ ansamblului de executanți dispuși în cercuri concentrice, după următoarea schemă :



Apărînd la un pupitru situat în extremitatea ansamblului, nucleele muzicale „înaintează“ prin intrări succesive, ca în acest episod caracteristic ce constituie deschiderea lucrării :

Ex. 1





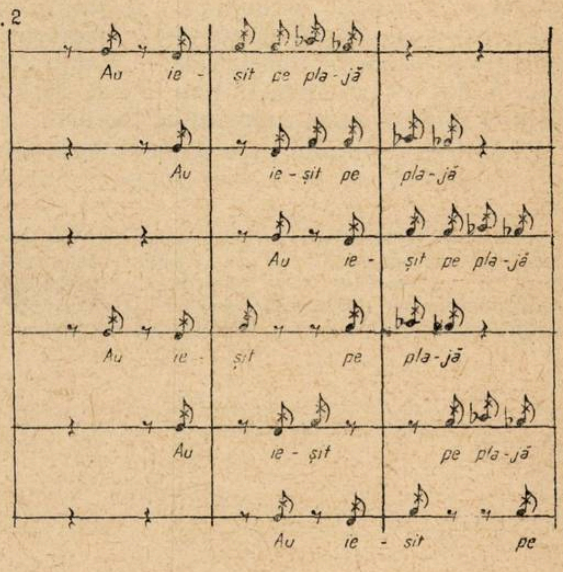
Asemenea „canoane“ sui-generis — ce capătă aspecte mai complexe prin realizarea lor convergentă de către diferite grupuri din ansamblu — realizează intenţia de spaţializare a materialului sonor, condiţionată evident de respectarea aranjamentului scenic prevăzut. (Se poate desigur discuta dacă definirea spaţială este o calitate intrinsecă a sunetului, alături de celelalte patru tradiţional cunoscute, sau dacă, dimpotrivă, este un element „paramuzical“ — şi credem că simplul fapt al ignorării acestei coordonate dealungul unei perioade importante din istoria muzicii arată că situarea spaţială nu intră *în mod necesar* între calităţile sunetului muzical, pe plan egal cu înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul. Oricum, revenirea muzicienilor, după secole chiar, la aceste preocupări şi în primul rînd efectele sesizante ce pot fi obţinute prin integrarea stereofoniei în actul compoziţional arată că aceasta poate interveni eficient în „spectacolul“ sonor).

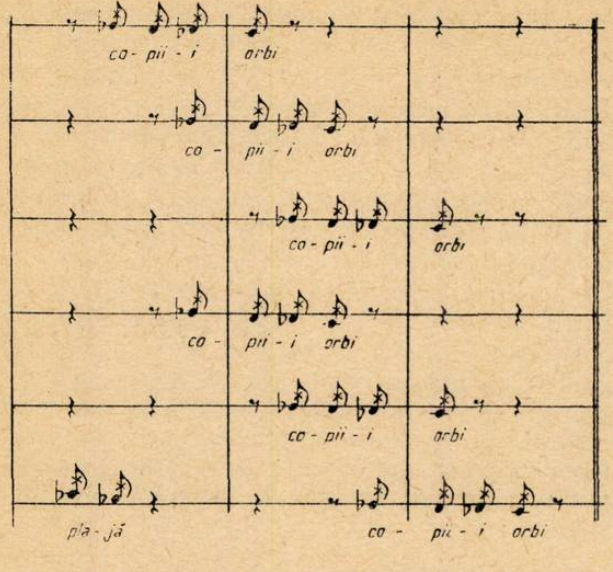
Procedeul de „secvenţare“ se traduce în cazul lucrării „Pe o plajă japoneză“ la o succesiune de modalităţi variate în organizarea şi dispunerea materialului sonor. Varietatea de procedee apare evidentă la lectura partiturii, traducîndu-se în cursul celor 12 minute ale duratei de execuţie prin structuri sonore cum sînt acele „pînze“ ţesute din glisandele instrumentelor de coarde (din ex. 1) „pachetele“ în care intră totalul cromatic al sunetelor dintr-un interval dat (cluster) episoadele ritmice, momentele în care instrumentele de coarde apar grupate în trei unităţi, fiecare cîntînd la unison, etc. Tratarea în canon este o constantă, procedeul prin care se realizează intenţia de spaţializare ; pe fondul acestei permanenţe de scriitură se produce succesiunea de secvenţe dintre care semnalăm cîteva, reprezentînd momente de relief ale lucrării. Reţinem astfel punctul realizat de instrumentele de coarde împărţite pe patru grupe, în care poliritmiei i se adaugă diversitatea modurilor de atac, sau importantul moment al bateriei în dialog cu patru instrumente de suflat. Episoadele au dealtfel o extremă concizie şi se succed rapid pînă la momentul coral care constituie, sub aspectul construcţiei şi al semnificaţiei, punctul central, de greutate al lucrării. „Pe o plajă japoneză“ tratează acest poem delicat, dar cu atît mai limpezi accente protestatare, al Ninei Cassian :

Au ieşit pe plajă copiii orbi
Şi au stat la soare
Şi au intrat în mare.
Căldura, ca o femeie uriaşă
I-a îmbrăţişat.
Valul cel mare le-a sărutat ochii,
Vîntul i-a pieptănat
Nisipul i-a încălţat.
Numai culorile n-au putut face nimic
Şi au rătăcit încolo şi încoace
Pe mîini şi pe pleoape
Pe nisip şi pe ape.
Şi copiii au rămas fără culori
Şi culorile au rămas fără copii.

Corul divizat pe 12 voci începe prin a cînta „bocca chiusa“ în valori lungi după care, surprinzător aproape, poemul este atacat în „quasi parlando“ silabele fiind dispersate şi suprapuse pe şase voci într-un reuşit efect de reverberaţie :

Ex. 2

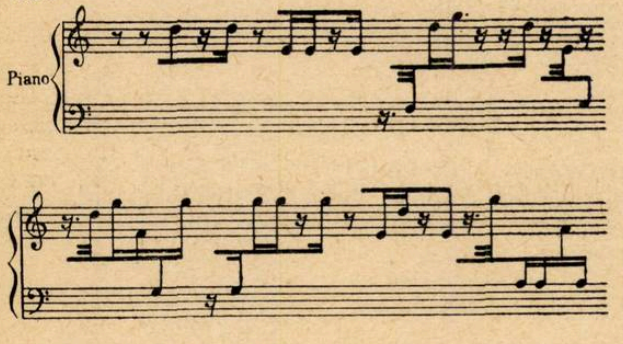




Îndată după acest moment intervine în discursul muzical magnetofonul — în speță un pian preînregistrat ; este o figurație ritmică inexecutabilă „în direct" la viteza dorită și care se obține printr-o înregistrare inițială într-un tempo de două ori mai rar și prin copierea ulterioară a benzii. *)

Acest episod din care reproducem figurația pianului și care se desfășoară pe un fundal de

Ex.3



„clusters" și „glissandi" ale instrumentelor de coarde și de sunete oscilante — în limita unui semiton — ale suflătorilor, este aleatoric nu numai sub raportul înălțimilor ci și sub cel al sincronului ritmic, element nou față de scriitura folosită pînă în acest moment al lucrării.

Revenirea poemului în procedeul coral amintit, amplificat pe o variată susținere orchestrală își capătă punctul concluziv prin apariția unui recitator căruia i se încredințează ultimele versuri. Din acest punct, modalitățile canonice se perpetuează pe o scriitură tot mai epurată pînă la măsurile finale, rezervate corului.

Această parcurgere sumară a partiturii ce nu vizează descrierea morfologică amănunțită, credem că sugerează totuși varietatea de soluții prevăzute de compozitor. Rămîne însă de văzut în ce măsură intenția de scriitură își găsește realizarea la audiție într-o sesizantă diferențiere sonoră. Ascultînd-o *), nu am aflat decît în parte acel evantai de sonorități pe care partitura îl urmărește, pe care îl cere și care constituie însăși esența lucrărilor de această factură. Ne ispitește o comparație cu o altă primă audiție recentă, „De natura sonoris". La Penderecki este evident controlul deplin al compozitorului asupra substanței muzicale, în *relația de realizare* de la partitură la materializarea ei în execuție. Știm desigur că notația muzicală este imperfectă și că ea nu reprezintă decît o aproximare a intențiilor componistice. Asistăm însă, în febrila căutare a unor zone inedite de expresie (și noua notație, infinit mai complexă, reflectă diversificarea mijloacelor de producere a actului sonor), la o nouă „luare de cunoștință" — desăvîrșită în mers, cu fiecare nouă lucrare scrisă — asupra raporturilor sonore imaginate ; sînt riscurile — și farmecele — experimentalismului, tributul plătit de făuritorii de artă angajați pe drumul aspru al unor radicale reconversiuni. Este evident comod a scrie cu mijloacele tradiționale, și în acest caz orice „scăpare de sub control" a materiei sonore, este imputabilă autorului. Cînd el a abordat însă calea căutărilor și cînd fiecare lucrare este, în sensul artistic, o aventură, compozitorul descoperă adeseori cu surprindere, în sala de concert, *adevăratul* aspect al muzicii pe care a conceput-o. Și dacă experiența nu este în sine un criteriu al judecății de valoare, curajul încercărilor, atunci cînd este întemeiat pe o indiscutabilă onestitate artistică, este demn de stimă.

În această perspectivă lucrarea lui Mircea Istrate, din partea căreia mărturisim a fi așteptat un mai puternic șoc emoțional (date fiind dificultățile poate că și interpretarea să fi fost întrucîtva contractată ?) apare ca un valoros studiu compozițional, un act de investigare ce nu poate rămîne, la o scadență mai mult sau mai puțin îndepărtată, fără rod în activitatea talentatului compozitor.

*) Se observă deci că în lucrarea lui Mircea Istrate magnetofonul apare nu ca un „creator" de sunete ci drept un intermediar între ascultător și instrumentul tradițional care dobîndește datorită procedeelor de înregistrare și copiere noi posibilități de expresie.

*) La 13 oct. 1966 sub bagheta lui Paul Popescu, cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și Corul Madrigal.

Esența raportului dintre conținut și formă în muzică

de Victor Iliescu

După cum se știe, orice operă muzicală are o structură externă ce formează obiectul unei analize tematice, armonice, contrapunctice. Această structură îndreptățește, pînă la un punct, a considera creația muzicală un obiect ca atare. Nu asupra acestei laturi avem să stăruim.

Efortul nostru se îndreaptă în primul rînd spre o privire globală, spre semnificații și implicații mai generale, pentru a surprinde esența raportului dintre conținut și formă în muzică, adică datul ultim, ireductibil, al acestui raport.

Este de căutat acest dat dincolo de un anumit psihologism și estetism cu care ne-au obișnuit unele estetici ale muzicii, și mai ales, procedînd într-un chip foarte nuanțat, care operează chiar cu realități imponderabile, într-o anumită logică a imponderabilului.

Pentru a surprinde esența raportului dintre conținut și formă în muzică, nu trebuie absolutizată structura externă a operei muzicale.

I

Inițial trebuie să spunem — lucru de altfel relevat îndeajuns și de alții, — că forma este una din cele mai echivoce noțiuni în estetică.

În muzică, noțiunea de formă nu are un înțeles determinat pe o singură linie. De pildă, forma poate desemna și genul muzical (sonata, simfonia, liedul, ș.a.), dar și mijloacele, tehnicile tematizării muzicale și altele încă. Dar lucrul se complică și mai mult încă, atunci cînd se face legătura dintre formă și stil. [1])

O altă dificultate o constituie relativitatea dintre formă și conținut. Benedetto Croce observa undeva că ceea ce unii înțeleg prin formă, alții iau drept conținut. Aceeași relativitate, la noi, o remarcă undeva și Tudor Vianu în „Estetica" sa.

Pentru unii, nici nu ar fi vorba despre un raport dintre conținut și formă, fiindcă forma și conținutul ar fi întotdeauna absolut unul și același lucru. [2])

Dacă problema raportului dintre conținut și formă nu figurează ca problemă de estetică ori de filozofie a muzicii la Moser, aceeași situație o întîlnim și la H. Riemann. [3]) *Într-o lucrare de acum mai bine de zece ani, Hans Joachim Moser* [4]) *vorbește despre un raport echilibrat dintre conținut și formă, și desemnează clasicul drept expresie tipică a acestui raport. Neîncăperea conținutului în formă înseamnă pentru el Romantism.* [5])

Ceea ce ne spune Hans Joachim Moser despre echilibrul dintre formă și conținut, nu lămurește însă prea adînc esența raportului dintre conținut și formă în muzică. El se află abia la porțile problemei.

Pentru Karl Grunsky, [6]) *problema raportului dintre conținut și formă rămîne o problemă oțioasă.* [7]) *La întrebarea dacă conținutul își creează forma sa, răspunsul lui Grunsky este ambiguu.* [8]) *După noi, tocmai această ambiguitate merită atenție mai mare, — ea fiind semnificativă, adesea revelatoare, și trebuie cercetată mai îndeaproape.*

Eduard Hanslik [9]), *deși nu apreciază cu adevărat ceea ce depășește o anume frumusețe pur formală a operei muzicale, își dă seama de deosebirea dintre conținut și formă în muzică. El înțelege prin formă o anumită arhitectonică a feluritelor grupe muzicale sonore din care constă opera muzicală, iar conținutul muzical rezidă în sunetul muzical propriu-zis, dar mai ales în legătura dintre aceste sunete.* [10])

Orice conținut artistic și muzical trebuie — după el — să fie exprimabil în concepte precise, iar acolo unde așa ceva lipsește, sau nu se poate face, nici nu mai poate să fie vorba despre conținut. [11])

Lazarus, un alt autor cunoscut la vremea sa, [12]) *deși elev al formalismului lui Herbart, îl combate pe Hanslik prin concepția sa simbolică asupra muzicii. Potrivit concepției lui, în muzică nu este nevoie de concepte precise, ci efectul cognitiv al muzicii prin care transpare conținutul ei, are loc prin intermediul analogiilor, al simbolurilor, care păsesc numai pînă în pragul conștiinței, fără însă a o depăși,* [13]) *dînd astfel naștere unor reprezentări întunecoase, neclare. Cu cît sînt mai nedeterminate, mai întunecoase reprezentările, cu atît mai energic și mai determinat devine conținutul simbolic al muzicii.*

De la acest punct al concepției lui Lazarus, cum observa bine Eduard von Hartmann, [14]) *se poate face o legătură cu teza lui Richard Wagner, anume, că, muzica exprimă paradoxal,*

ceva inexprimabil, și aceasta încă, pe deasupra, în modul unei maxime concretețe.[15])

Cunoscutul muzicolog H. Riemann,[16]) face deosebirea dintre așa-zisele „forme concrete", pe care le identifică, în general, cu felurite genuri muzicale (opera, balada, simfonia) și așa-zisele „forme abstracte", care nu-s altceva decît un soi de formă intimă[17]) a unei piese muzicale, ca spre exemplu liedul, variația, canonul, fuga ș.a. În esență, la el forma este o coordonare într-un tot omogen. Despre conținut propriu-zis, nu este vorba.

Pentru Engel,[18]) muzica instrumentală nu are la bază vreun sentiment special fiecărei piese instrumentale, și de aceea nu poate să fie vorba despre conținut, în timp ce doar muzica vocală are conținut, — dar acesta este extramuzical, fiind legat mai mult, propriu-zis, de un conținut poetic. Pentru Engel, există un fel de „conținut ideal" comun tuturor artelor.

Karl Grunsky,[19]) propune chiar înlocuirea conceptului de formă cu acela de succesiune. Pentru el forma, în esență, este o modalitate de succesiune. În ultimă instanță, pentru el, forma în muzică este o chestiune de variație în funcție de un „tip originar".

Ferrucio Busoni[20]) vorbește despre „muzică absolută", adică una fără conținut propriu-zis, așa cum o întîlnim — după el — în unele sonate pentru pian de Beethoven, și așa cum o întîlnim mai ales la Mozart. După Busoni, fiecare motiv muzical, la rigoare conținut, poartă în general forma sa.[21]) De pildă Leporello, este întruchiparea conținutului fricii. Ultimile cvartete de Beethoven întruchipează conținutul unei monotonii sufletești.

Pentru neohegelianul Benedetto Croce, conținutul îl formează impresiile, iar forma este „expresia" conținutului. În aceste condițiuni, noțiunea de „expresie" desemnează o activitate care modelează, care prelucrează impresia. Forma, astfel este relația dintre impresii, și în orizontul acestei relații este de dezvăluit esența raportului dintre conținut și formă.

Igor Markevitch[22]) socoate că forma, în fond, este un fel de ambasador fidel al omului privit ca un întreg, fără ca să aibă o deosebită relevanță conținutul, din moment ce este vorba despre unul și același om în actul de creație muzicală ce include conținutul și forma.

Boris de Schloezer[23]) merge în problema formei pe linia psihologiei Gestaltiste. El distinge globalitatea formei ca dat primar, identificînd forma cu execuția piesei muzicale. Conținutul nu este o problemă, cu atît mai puțin raportul sau esența raportului dintre conținut și formă în muzică.

Cercetări mai noi merg pe linia unui anumit structuralism în care conținutul face corp comun cu forma,[24]) și în care astfel, nu există o autentică problematică a raportului dintre conținut și formă.

La un Arnold Schönberg, dintr-un anumit punct de vedere, nu poate fi vorba despre un conținut propriu-zis. În loc de conținut, este vorba mai mult despre un fel de material sonor din care „se face" ceva, iar forma adeseori este o schemă vizibilă sau invizibilă a acestei „faceri".

Într-o seamă de aspecte ale muzicii contemporane, forma se confundă de fapt cu un fel de modulație sui-generis, o modulație „sans rivage" de pe o poziție pe care aș compara-o cu starea de imponderabilitate cosmică.

II

Conținutul este în esență „ce", iar forma „cum" în funcție de „ce".

Conținutul muzical are un „ce" nemuzicalizat complet, în diferite grade (sugestia momentului, elementul literar, ș.a.). Unitatea dintre muzical și acel „ce" nemuzicalizat, formează conținutul muzical propriu-zis.

Fără această unitate, conținutul ar fi un simplu dat implicit, — cum este sîmburele unui măr, — confundîndu-se cu întregul respectiv. Atunci conținutul nu ar putea să aibă nici o relevantă, — și corelativ, — forma nu ar avea putința să existe.

Cu cît este conținutul mai intim, mai adînc, cu atît forma, spre a putea exista, este mai exterioară conținutului. Cînd conținutul este preponderent general-uman, forma este adeseori mai puțin exterioară conținutului, fiind o modalitate expresivă spre a putea exista în aceste condițiuni ca formă.

Forma este ambiguă în exterioritatea ei tocmai fiindcă ea este exteriorizarea unui interior, a unui conținut. Ambiguitatea este expresia implicită directă a legăturii u-topice[25]) nemijlocite dintre conținut și formă.

Forma nu este întocmai fidelă conținutului ei. Altminteri ea nu l-ar putea exterioriza, nu l-ar putea exprima, ci, l-ar repeta doar, l-ar reda ca atare, global, cu care ocazie însă se anulează existența formei și a conținutului însăși.

O formă „pur exterioară" ceea ce înseamnă fără ambiguitatea exteriorizării, există mai ales în unele opere de imitație și de epigonism.

Dacă nu ar fi ambiguitatea exteriorizării, nu ar fi decît exteriorizare, — totală exteriorizare și nu parțială exteriorizare așa ca în ambiguitate. Prin această totală exteriorizare, se autoanulează însăși exteriorizarea. În totala exteriorizare, conținutul intim este adeseori complet golit în și prin formă, sau este exhaustiv exprimat în formă. Un conținut general-uman, mai puțin intim deci, din acest punct de vedere, nu poate să fie în mod exhaustiv exprimat în formă. Adică tot conținutul nu se concentrează în formă ca în cazul unui conținut cu precădere intim. Există aici undeva o foarte mică (imponderabilă) diferență care prin imponderabilul ei permite dezvăluirea conținutului și a formei respective.

Cînd conținutul se hipostaziază, se absolutizează, forma are deseori șansa să reprezinte o modalitate de golire de conținut a conținutului

— golire ce este corelativă autoanulării exteriorizării formei.

În hipostazierea conținutului, cînd adică acesta nu este u-topic, cînd adică el poate fi perfect situat și identificat „la locul său", atunci forma nu odată ajunge a fi „pur exterioară". În același timp însă, și forma se hipostaziază, — adică ajunge un cadru exterior ce „ține la un loc" ce „cuprinde" conținutul. Din acest punct de vedere, o operă muzicală care „cuprinde" un conținut, exteriorizează deseori foarte puțin prin formă.

Am ajuns deci la momentul de hipostaziere a formei și a conținutului. În cazul acestei duble hipostazieri, conținutul se situiază „față de" formă și invers, — forma se situiază „față de" conținut. Se poate vorbi, în aceste condițiuni, despre un raport între formă — pe de o parte — și conținut — pe de altă parte. Aici nu există unitate conținut — formă sub un același unic raport, ci sub diferite raporturi.

O formă este potrivită „față de" conținutul ei, sau nepotrivită, mai ales în momentul dublei hipostazieri despre care am vorbit. Același lucru se poate spune cînd există echilibrul dintre conținut și formă, atribuit greșit, de unii cercetători, exclusiv, numai clasicismului muzical.

Un echilibru dintre conținut și formă pe baza dublei hipostazieri are uneori darul de a face irelevantă forma și conținutul, adică de a neutraliza forma prin conținut, și invers, conținutul prin formă.

Cînd acel „ce" nemuzicalizat complet al conținutului despre care am vorbit ajunge să aibă pentru compozitor o realitate de sine stătătoare, cînd el adică se absolutizează și drept urmare permite o seamă de mijlociri între sensibilitatea compozitorului și între acel „ce", — atunci avem de a face deja mai mult cu un material aplicativ și nu conținutul muzical pur.

Din acest punct de vedere, se poate aduce o precizare importantă în ceea ce privește conținutul, anume că acesta există în funcție de limita medierii respective, sau la punctul u-topic de început a medierii despre care a fost vorba, fără ca medierea, la rîndul ei, să devină o realitate de sine stătătoare ce are forma ei proprie.

Fără un „ce" nemuzicalizat complet, conținutul și-ar fi suficient sieși, și ca atare, nu ar avea vreo majoră relevanță muzicală.

Prin acel „ce" nemuzicalizat complet, poate să existe o anumită tensiune în sînul conținutului, — tensiune care uneori lărgește orizontul conținutului. Tensiunea aceasta dă o dimensiune de interioritate conținutului în care își poate face loc, uneori, un anumit dramatism al conținutului muzical.

Materialul aplicativ nu are întotdeauna o legătură organică cu forma. Acest material aplicativ are o anumită pluridisponibilitate, putînd să fie uneori subordonat de către compozitor în chip voit explicit unui program literar. Forma nu organizează în chip voit explicit conținutul decît dacă acesta are mai mult rol de material aplicativ.

Muzica programatică, nu odată se află la limita dintre conținutul muzical pur și materialul aplicativ, oscilînd punctul ei de greutate cînd pe conținut muzical pur, cînd pe material aplicativ.

Pe baza unui conținut muzical pur, adeseori un discurs muzical este elocvent prin sine, ca atare. Aici este vorba despre o elocvență implicită care se confundă cu discursul muzical însăși și nici nu se poate pune, cu adevărat, problema elocvenței muzicale ca atare.

Unde este vorba mai mult despre material aplicativ, discursul muzical are în diferite grade o anumită elocvență muzicală mai explicită. Este aici una din formele unde se poate stabili o anumită legătură dintre literatură și muzică în mod mai direct.

Forma se află la limita unui minim de exteriorizare cu putință cînd în conținut precumpănește registrul stărilor și sentimentelor general-umane, dar ceea ce este și mai important, atunci cînd aceste stări sînt foarte bine sedimentate în conștiința oamenilor, de așa manieră că ele se bucură parcă de la sine de un anume consens mai larg de circulație interumană care îl învăluie și pe compozitor pe nesimțite. În acest caz, prin formă — fără ca ea să fie un intermediu de sine stătător — ⟨transpare⟩ conținutul.

În ⟨transparență⟩ există un raport special dintre conținut și formă în muzică. Anume, forma ⟨aproape⟩ imponderabil se confundă cu conținutul, adică ea nici nu se identifică și nici nu se situiază „față de" conținut și invers, fără a se deosebi însă în mod ponderabil una „față de" alta. Este ceea ce cu un cuvînt numesc situația u-topică a raportului dintre conținut și formă.

Ea ne pare definitorie, în special, pentru multe aspecte ale muzicii clasice și preclasice. Unii muzicologi nu au sesizat acest raport mai subtil, fiind ispitiți a pune sau semnul identității absolute între conținut și formă, sau un hiatus dintre ele. Notez în treacăt, că o parte a esteticii muzicale a lui Hindemith se bazează pe un asemenea hiatus.

Faptul că o vreme unele din compozițiile lui Bach au fost socotite doar un fel de exerciții pur formale este foarte semnificativ din ordinea noastră de idei, și ne poate da o măsură a situației u-topice despre care am vorbit.

Elementul care permite lui „ce" (conținutului) să se desfășoare — dezvoltarea tematică reprezintă una din cele mai dinamice desfășurări — și în același timp să nu se consume prin sine ca atare, este forma în condițiunile situației u-topice.

În impresionismul muzical unde de obicei lipsește o dezvoltare tematică, conținutul se consumă ca atare prin sine. Prin aceea că el se afirmă, paradoxal, se neagă, și în aceste condițiuni conținutul ajunge să-și aibă forma sa proprie cu fiece conținut, ne mai fiind vorba

despre o anumită formă. În aceste condiţiuni, forma deseori se confundă cu conţinutul, situaţie corelativă unei mişcări muzicale mai puţin dinamice.

Prin această confundare, muzica atinge unul din momentele ei de fenomenalitate pură, cînd conţinutul se resoarbe în formă şi invers, fără nici un rest subiacent, adică fără rădăcini prea puternice în vederea unei memorizări posibile a conţinutului.

Se vorbeşte deseori despre echilibrul dintre conţinut şi formă în muzica clasică. Acolo unde este însă o situaţie u-topică, propriu-zis nu se poate spune nici că este echilibru nici că nu este, pentru motivul că în situaţia u-topică forma nu este îndeajuns de ponderabil detaşată de conţinut ca să se situeze „faţă de" conţinut şi invers. Echilibrul există în funcţie de un anume grad de detaşare ponderabilă a conţinutului de formă şi invers, cînd între conţinut şi formă nu există o legătură absolut nemijlocită.

Echilibrul este, în ultimă instanţă, expresia punctului de ⟨trecere⟩ al conţinutului spre a fi material aplicativ, *însă fără a fi vorba despre* material aplicativ *încă. Punctul de trecere este u-topic, şi include de aceea mari posibilităţi de dinamism muzical.*

Prin ⟨transparenţa⟩ conţinutului, forma potenţează *conţinutul. În această potenţare este vorba despre o anumită sporire de ordin imponderabil, adică despre anumite valori de accente şi expresivitate ce pun mai bine în lumină anumite aspecte ale conţinutului. Prin potenţarea formei, prin manifestarea ei în accente mai mult imponderabil diferite de ea însăşi se ⟨*afirmă*⟩ în chip neconservativ o ⟨*aceeaşi*⟩ formă în esenţă. Nu odată, o anume tradiţie a formei muzicale, este legată de această situaţie.*

Dealtfel, în general vorbind, potrivit ordinei noastre de idei, ca să poată fi o autentică tradiţie muzicală şi nu doar în esenţă o repetiţie stereotipă, trebuie ca în esenţă un „acelaşi" ⟨ce⟩ muzical să se poată ⟨afirma⟩ mereu, şi nu doar să se impună absolut ca atare de fiecare dată din nou de la început. Orizontul ⟨afirmării⟩ îl constituie potenţarea *despre care am vorbit. Pînă la un punct, anumite mici variaţii de formă, anumite variante, pot să fie expresia potenţării despre care am vorbit.*

Prin această potenţare, forma poate fi mereu reînnoită — paradoxal, — fără a fi vorba despre o intenţionată şi explicită înnoire care să se constituie ca atare, ca formă aparte întotdeauna.

Transparenţa conţinutului are un anume echivoc, o anume ambiguitate, deoarece aici există şi ceva ce aparţine formei care transpare în conţinut, fără de care nu ar fi transparenţă. Această ambiguitate potenţează de asemenea forma, deschizînd într-un anumit sens mai multe posibilităţi de interpretare muzicală decît în cazul în care ar fi vorba despre o fără echivoc exteriorizare a conţinutului.

Din acest punct de vedere, anumite rigori de interpretare instrumentală ce se vor literalmente absolut executate cu indicaţiile cele mai în amănunt la tot pasul, sînt, nu odată, corelative unei exteriorizări fără echivoc a conţinutului, situaţie care poate face cu neputinţă interpretarea instrumentală creatoare însăşi, înlocuind-o cu un fel de adecvare doar, mai mică sau mai mare, la obiect.

O specială artă a efectelor sonore contrastante puternic este adeseori în afară de potenţarea formei. În bună parte Romantismul muzical cunoaşte arta de contraste sonore puternice fiindcă în Romantismul muzical nu mai este vorba cu precădere despre situaţia u-topică. Aici a început deja procesul de detaşare ceva mai ponderabil a conţinutului de formă, ca şi invers.

Abia prin detaşarea ceva mai ponderabilă dintre conţinut şi formă, — fără însă ca atît conţinutul cît şi forma să ajungă să se situieze faţă în faţă complet detaşat, — poate fi vorba despre o unitate dintre conţinut şi formă.

Echilibrul clasic dintre conţinut şi formă, oricît ar suna de paradoxal, există propriu-zis abia în Romantism, fiindcă aici e un început de detaşare a conţinutului de formă. În condiţiile acestui început, — numai început, — se naşte cu adevărat problema raportului dintre conţinut şi formă în muzică.

În situaţia u-topică încă nu există o adevărată problematică a raportului conţinut-formă, iar acolo unde detaşarea conţinutului de formă este un stadiu consfinţit, fără a reprezenta doar momentul de început, de trecere, acolo deja nu se mai pune, cu adevărat, problema raportului dintre conţinut şi formă.

Prin potenţarea formei, — şi corelativ — a conţinutului într-un fel de cerc vicios, valorile de intensitate sonoră de la sine, fără o surdină, fără o stavilă specială, sînt relativ mai mici, fără însă a fi nişte sonorităţi înăbuşite în chip programatic. Se face astfel loc, în mod autonom, unei zone medii de sonoritate, care constituie baza pentru o cultură a sunetului muzical însuşi.

În clasicismul muzical există o seamă de locuri comune, adică anumite linii melodice foarte frecvente la mai mulţi compozitori. Aceste locuri comune au la bază melosul, melodia cu forţa de polarizare a tonicei şi cu un anumit sentiment tonal aş zice, care este corelativ acestei polarizări.

Abia pe baza unor asemenea locuri comune, forma poate dobîndi o măiestrie artistică anumită, care însă nu are nimic de-a face cu un anume formalism, atîta timp cît forma, în esenţă ⟨aproape⟩ imponderabil (u-topic) se confundă cu conţinutul.

Cînd conţinutul se confundă complet cu forma, cum întîlnim uneori în muzica post-romantică şi în cea din zilele noastre, atunci nu mai poate să fie vorba, cu adevărat, despre putinţa de desăvîrşire a formei, despre o măiestrie deosebită a formei, la rigoare despre o cultură

a formei așa cum era în muzica clasică mai ales.

Într-un fel, în esență, conținutul trebuie să fie ⟨același⟩, și aceasta ⟨afirmat⟩ ca atare, și nu repetat ca atare, ca să poată să existe o anume măiestrie a formei, — măiestrie care este încă o modalitate de potențare a formei pe linia unei tradiții deja, a respectivei forme. În măiestria aceasta ajung la cuvînt felurite căi de explicitare ale unui ⟨același⟩ conținut deschis, nehipostatic, necuprins de sine în sine.

Cît timp este vorba despre o situație u-topică, în general este mai lesne a merge pe linia unui stil fără a fi în același timp astfel și epigonul lui din capul locului. Fidelitatea propriu-zisă „față de" un stil, nu mai are de-a face cu o situație u-topică.

Conținutul nu are „forma sa proprie", cum cred unii esteticieni, — formă care în același timp să fie relevantă și ca o formă artistică. Orice melodie are o asemenea „formă a sa proprie" sau ⟨formă implicită⟩, numai că aceasta dobîndește calitatea de formă artistică propriu-zisă doar în clipa în care permite lui ⟨ce⟩ (conținutului) să se desfășoare procesual foarte puțin (imponderabil) detașat de sine cu felurite prelucrări și reluări tematice, în diferite îngemînări și conexiuni ce constituie forma, prin care se exteriorizează un conținut. Cînd este vorba despre o „formă a sa proprie" absolut intim aderentă conținutului, adică fără un spațiu de respiro, atunci nu mai există nici putința de exteriorizare, și atunci nici formă artistică.

Acum în loc de exteriorizare a conținutului prin formă artistică poate să fie vorba aici mai mult despre un fel de expresie implicită a conținutului, în care muzica respectivă este cu precădere eminamente doar semnificativă, grăind în mod indirect — mod indirect care poate sta dealtfel la baza nașterii a unei puzderii de limbaje muzicale care mai de care mai aparte. Cu cît se particularizează limbajul acesta muzical, cu atît sfera de exteriorizare a conținutului prin forma respectivă este adeseori mai mică, adică mai redusă în ceea ce privește valența ei de generalitate umană nemijlocită.

Dacă ar fi vorba numai despre „forma sa proprie" (a conținutului), sau numai ⟨formă implicită⟩, atunci artisticul, propriu-zis, nici nu ar avea vreo rațiune de a fi în ultimă instanță.

Artisticul formei, spre deosebire de ⟨forma implicită⟩ pe care o are orice melodie ca atare, există printr-un fel de paradoxală explicitare — anume explicitare chiar la nivelul modului de formă implicită, fără însă a se identifica cu aceasta și fără a se situa de la distanță ponderabil „față de" aceasta.

În felul acesta, forma artistică creiază un spațiu de respiro pentru conținutul respectiv, — spațiu în cadrul propriu al întregului operei muzicale, constituind o lume muzicală proprie operei muzicale respective, care, este uneori definitorie pentru existența unui stil muzical propriu în care un (același) conținut mereu se regăsește pe sine.

Situarea de la distanță despre care am vorbit mai înainte, poate deseori permite ⟨formei implicite⟩ să fie luată ca atare, și întregul muzical pe această cale să fie doar o combinație de forme implicite — combinație care este mai mult în folosul unui arte factum (artificiu) decît al artisticului propriu-zis.

Prin spațiul de respiro, exteriorizarea conținutului nu este mijlocită în chip ponderabil de un intermediar de sine stătător — forma. Adică, prin formă conținutul nu se exteriorizează nici „cu alte cuvinte" și nici absolut aidoma, ci în mod cumva intermediar, fără ca acest intermediu să fie o realitate absolut de sine stătătoare și care să poată fi precis situată topic.

Spațiul de respiro nu permite medieri topice, adică situări între — și — între. El este foarte mic, de ordinul imponderabilului, ceea ce contribuie la potențarea formei și pe această cale. În orizontul spațiului de respiro, se dezvăluie forma artistică adeseori cu adevărat.

Forma artistică nu este absolut proprie conținutului — fără însă a fi fără echivoc improprie conținutului. Este aici un anumit raport, care trebuie bine înțeles.

În clipa în care forma este fără nici un echivoc improprie conținutului, cînd forma implicită, adică aceea în funcție de preeminența melodicului este explicitată absolut ca atare, adică desfășurată ca un simplu acord, fără vreo relevanță mai deosebită a unui conținut tematic, atunci forma muzicală respectivă pierde calitatea de „artistic" dobîndind-o acum mai mult pe aceea de arte factum, *(artificiu) pe aceea de facere decît de creație, pe aceea de aranjament decît pe aceea de unitate organică creatoare.*

A vorbi despre o dualitate absolut tranșantă dintre conținut și formă, — sau despre o identitate fără nici un echivoc dintre conținut și formă, înseamnă — pînă la un punct — a nu sesiza esența raportului dintre conținut și formă (artistică).

Forma exteriorizează incomplet conținutul, fără însă ca această stare să fie o lipsă ponderabilă, un mod de a ascunde conținutul. Fără această incompletă exteriorizare — incompletitudine care este însă de ordinul imponderabilelor — nu ar fi nici exteriorizare, și în același timp, nici conținut care se exteriorizează în forma muzicală respectivă. La această imponderabil incompletă exteriorizare, contribuie spațiul de respiro, care propriu-zis nu constituie o stavilă în calea exteriorizării, care nu se opune exteriorizării complete, ci numai o face cu neputință — neputință ce include în el un imponderabil de putință.

În cazul cînd este vorba despre anumite rezerve explicite, exprese, de conținut, neexteriorizat în exteriorizarea drept formă, aceste „rezerve" sînt corelative deja unor anumite modalități de formă mai mult pur exterioară,

adică adesea aproape de irelevanța formei însăși, de absoluta exterioritate a formei, și corelativ aproape și de irelevanța conținutului, adică de ceva ce este de acum mai mult pe linia unui material aplicativ decît de conținut autentic muzical.

O absolută formă fără fond nu există, sau dacă totuși, în anumite condiții, cumva se poate vorbi despre așa ceva, atunci forma este irelevantă, adică-i pură exterioritate, fără nici un echivoc, și corelativ — conținutul este mai mult un fel de material aplicativ. Atunci nu are nici o relevanță de ordin critic muzical lipsa de „conținut" a formei respective.

Cînd are o relevanță critică forma fără conținut muzical, atunci de fapt este vorba numai despre o relativă formă fără fond, este vorba numai despre un început — numai început — de constituire a unui material aplicativ în loc de conținut.

Autenticul moment de spargere al unei forme este corelativ unei depășiri aproape (imponderabile, adică nu lipsește decît foarte, foarte puțin) în întregime a respectivei forme. Rostul pînă la totala depășire a respectivei forme este tocmai orizontul de spargere al formei — spargere care ca atare nemijlocit nu are încă formă bine cristalizată, cu rost conservativ, ci este vorba despre o anumită fluctuație. În acest sens sînt foarte semnificative fluctuațiile de tip romantic.

O anumită lărgire a formei ca spre exemplu introducerea scherzo-ului beethovenian în formele simfoniei clasice, este un indiciu printre altele că forma începe să fie oarecum resimțită ca un fel de parțială stavilă, și aceasta, fiindcă originar, nu mai este vorba despre situația cînd conținutul (aproape) imponderabil se confundă cu forma. Este un indiciu că forma și conținutul au început să se delimiteze deja ceva mai mult, făcîndu-se primii pași spre hipostazierea, osificarea formei, și corelativ, primii pași spre hipostazierea conținutului.

Cînd o anumită lărgire a formei și conținutului își pierd caracterul lor tranzitoriu fluctuant, iar ceea ce este tranzitoriu dobîndește o formă a sa proprie ca atare, și o anume justificare ca atare, conviețuind astfel în același întreg inițial orizont muzical, atunci se pot pune, nu odată, bazele barocului muzical.

Conținutul sufletesc al compozitorului nu este absolut identic cu conținutul („ce") operei muzicale, ci există o diferență, numai foarte mică, de ordin imponderabil, ca o realitate u-topică, nesituabilă, care însă face tocmai cu putință comunicarea conținutului sufletesc al compozitorului, sau, în ultimă instanță, forma muzicală însăși.

Se poate spune că forma muzicală este dovada neidentității absolute dintre conținutul sufletesc al compozitorului și conținutul operei muzicale, — formă care însă, pe de altă parte, nu permite un hiatus în funcție de conținut.

Cu cît conținutul sufletesc al compozitorului este mai pregnant de ordin general-uman, cu atît comunicarea conținutului operei se face mai nemijlocit, cu atît felul „cum" se comunică conținutul este mai „aproape" de conținut, cu atît mai lesne există o (formă implicită).

Într-o formă implicită, conținutul mai mult transpare, sau este transfigurat în și prin formă, decît este exteriorizat propriu-zis prin formă cum am mai spus.

Cu cît felul „cum" se comunică un conținut este mai departe ponderabil de „ce" se comunică, cu atît mai lesne forma poate deveni, la rigoare, și un simplu procedeu tehnic aprioric. Acum conținutul nici nu transpare și nici nu este exteriorizat, ci el doar că se dă întocmai absolut ca atare, mod care reprezintă o autoanulare a (formei implicite).

Cu cît conținutul sufletesc al compozitorului este mai particularizat, cu atît comunicarea, exteriorizarea conținutului se face mai mijlocit, comportînd un mare rafinament și o mare măiestrie formală, necesare exteriorizării conținutului în privința intenției sale.

Potrivit ordinei noastre de idei, linia ce merge de la muzica clasică înspre muzica romantică, se poate defini în funcție de o anume mișcare de translație a accentului ambiguității, anume de la acea ambiguitate în care conținutul, aproape imponderabil se confundă cu forma — la acea ambiguitate în funcție de începutul de separare (imponderabilă) a conținutului de formă ca în Romantism mai ales.

În acest orizont, nu odată, cel mai bine, poate fi sesizată întreagă, esența raportului dintre conținut și formă, mai ales atît timp cît nu intervin hipostazierile (absolutizările) conținutului — și corelativ — ale formei, care duc la a avea în față mai mult doar materiale aplicative — și corelativ — simple înțărcuiri în loc de formă autentic artistică.

1. Alois Riegl, *Historische Grammatik der Bildenden Künste*, Graz-Wien-Köln, 1966.
2. Friedrich Blume, in: *„Die Musik in Geschichte und Gegenwart"*, Bd. 4, 1955, p. 538.
3. H. *Riemann, Musiklexikon*, 1882.
4. *Musik Lexikon*, 1955.
5. *Op. cit.*, p. 356.
6. Karl Grunsky, *Musikästhetik*, Leipzig, 1911.
7. *Idem*, p. 111.
8. *Ibidem*, p. 112.
9. *Vom musikalisch Schönen*, 1. Aufl., 1854.
10. *Op. cit.*, p. 182—183; 141.
11. *Ibidem*, p. 183; 194.
12. *Leben der Seele*, 2. Aufl., 1882.
13. *Op. cit.*, p. 338.
14. *Die Deutsche Aesthetik seit kant.* 1. Theil, Leipzig.
15. Op. cit., p. 501
16. *Op. cit.*
17. Leopold Conrad, *Musica Panhumana*, Berlin, 1958, p. 318, (vorbește despre existența unei forme lăuntrice).
18. *Aesthetik der Tonkunst*, 1884.
19. *Op. cit.*
20. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, 1906.
21. *Op. cit.*, p. 14.
22. *Introduction à la musique*, Paris. 1940.
23. *Introduction à J. S. Bach*, 1947.
24. R. Ruyer, *La genèse des formes vivantes*, 1958.
25. Ceea ce nu poate fi reperat, situat între — și — între —

Antonin Ciolan

de Rodica Oana Pop

Într-o scrisoare adresată de George Enescu, în iunie 1922, „*Societății muzicale*“ din Iași, citim următoarea frază : „*Țin să spun aici toată recunoștința ce o păstrez domnului Antonin Ciolan pentru remarcabila-i activitate artistică, pentru sîrguința și devotamentul față de cauza muzicală...*“ Aceste cuvinte au rezonanțe actuale, sintetizînd și anticipînd gînduri și sentimente ale iubitorilor de muzică din zilele noastre.

Lungul său drum pe ogorul artei începe în vechea cetate a culturii moldovene, Iași. Aici a văzut Antonin Ciolan lumina zilei, la 1/13 ianuarie 1883, într-o familie în care literatura și muzica se bucurau de prețuire. Tatăl său, avocatul și profesorul Daniel Ciolan, desfășura o activitate și în domeniul vieții literare, făcînd parte din grupul scriitorilor Gheorghe Panu, întemeietorul cotidianului „*Lupta*“. Mama, Smaranda Ciolan, poseda o frumoasă voce de soprană și vădite înclinații spre poezie.

Primele manifestări muzicale ale viitorului dirijor, așa cum însuși maestrul își amintește, au loc către vîrsta de patru ani, cînd reproducînd cu vocea melodia marșurilor militare ce se auzeau în fiecare săptămînă pe străzile Iașului, se „acompania“ bătînd ritmul într-o mică tobă. Elevul Antonin Ciolan, conduce corul și orchestra Liceului Național din Iași — pe care-l va absolvi în 1900 — spre admirația colegilor de școală între care se numărau Mihail Sadoveanu, Rudolf Suțu, Alexandru Fotino și a profesorului de muzică Enrico Mezzetti. În continuare, organizează o orchestră de muzică la *Seminarul Pedagogic*, iar în timpul anilor de studiu la *Conservatorul din Iași* (unde se înscrisese încă înainte de a absolvi liceul, la clasele de teorie-solfegii, armonie și pian ale profesorilor Ed. Caudella, G. Musicescu și Aspazia Varlaam), i se încredințează conducerea orchestrei elevilor. În aceeași perioadă însoțește, în calitate de pianist acompaniator, pe Theodor Burada, în diferite turnee de concerte întreprinse prin tîrgurile Moldovei, în scopul răspîndirii muzicii în rîndul marelui public. În 1904, în timpul serviciului militar organizează o orchestră și o fanfară în fruntea cărora își dă concursul la realizarea unor spectacole de operetă ca „Baba Hîrca“ de Alexandru Flechtenmacher etc. Înființează apoi orchestra „*Cercul didactic*“ din Iași. Concertînd cu prilejul unor spectacole ale *Teatrului Național*, această orchestră s-a bucurat de aprecierea publicului ieșean care putea asculta alături de valsuri de Johann Strauss sau Joseph Lanner, uverturi de Mozart, Weber, Rossini, Verdi și Puccini.

În 1907, odată cu înființarea de către Theodor Burada a „*Societății muzicale*“, sarcina instruirii ansamblurilor de cor și orchestră îi revine, pentru doi ani, lui Antonin Ciolan. Continuînd să se manifeste și ca pianist, el participă la numeroase concerte și recitaluri de muzică de cameră. Astfel, cu prilejul festivalului organizat la 5 decembrie 1906 în cinstea lui Eduard Caudella, la care au cîntat orchestra Conservatorului condusă de E. Mezzetti, corul Conservatorului condus de Sofia Teodoreanu-Musicescu, corul „*Armonia*“ (Bîrlad), Antonin Ciolan acompaniază la pian pe sărbătorit care a interpretat la vioară a sa „*Mare fantezie românească*“.

Antonin Ciolan nu rămîne însă departe de munca de creație. O serie de prelucrări de cîntece populare pentru cor, aranjamente pentru voce sau vioară și pian, pentru orchestră sau cvartet de coarde, sînt rezultatele acestei preocupări.

Dorința de perfecționare a educației sale muzicale îi poartă pașii în 1909, spre Berlin, Dresda și Leipzig. Aceste centre de cultură, pe lîngă revelația unei bogate vieți muzicale, își aduc — prin stabilirea contactului cu personalități de seamă ca Arthur Nikisch și Felix Draesecke — contribuția decisivă la formarea sa artistică.

Vivacitatea vulcanică a lui Nikisch îl atrage pe tînărul dirijor român, fără a-l face să piardă din vedere însemnătatea capacității de interiorizare a interpretului. Astfel, Antonin Ciolan reușește încă din acei ani de studii, să îmbine autentica vibrație emoțională cu elanul strălucitor, trăsături ce-i vor rămîne caracteristice. De asemenea, lecțiile de compoziție cu Draesecke, sfătuitorul intim al lui Richard Wagner și posesorul caietelor cu însemnări despre „*Arta orchestrației*“ ale acestuia, au avut un

rol important în formarea lui Antonin Ciolan.

Aprecierea de care se bucură în cercurile muzicale ale orașului Dresda atrage numirea sa ca violonist în cvartetul condus de violonistul Alexandr Witting și încredințarea postului de dirijor permanent al *Societății filarmonice „Mozartverein"*. În această nouă calitate, tînărul șef de orchestră român parcurge timp de aproape patru ani, un mare număr de lucrări simfonice ale compozitorilor clasici și romantici, redîndu-le în majoritatea cazurilor fără partitură, prin gesturi sobre dar clare și cu o autenticitate ce confirmă însușirea unei frumoase tradiții dirijorale.

La Dresda, Jean Luis Nicode cunoscut și prin activitatea-i de dirijor, îl va îndruma în continuare, în deosebi în domeniul interpretării muzicii vocal-simfonice.

Invitat să ocupe la Conservatorul din Dresda catedra vacantă a lui Draesecke, Antonin Ciolan, însuflețit de conștiință patriotică, răspunde prin hotărîrea de a reveni în țară, dornic să contribuie la propășirea culturii muzicale românești.

Propus este numit profesor de contrapunct, fugă și compoziție la *Conservatorul din Iași* (1913). Între primele sale realizări se înscrie înființarea catedrelor de clarinet, fagot și corn, de strictă necesitate în pregătirea viitoarelor cadre de instrumentiști.

După anii grei ai războiului mondial reluîndu-și activitatea, Antonin Ciolan se reîncadrează în viața muzicală ieșeană. Sala Teatrului Național era locul de întîlnire al muzicienilor, actorilor și literaților, care organizau săptămînal concerte, șezători, cenacle. Între participanții la asemenea manifestări puteau fi întîlniți George Enescu, Mihail Sadoveanu (pe atunci directorul Teatrului), Antonin Ciolan, Constantin C. Nottara, Jean Bobescu, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mircea Bîrsan.

După cum se știe, în această perioadă, George Enescu își întrerupe turneele în străinătate și rămîne în țară, unde pe lîngă munca sa de creație, desfășoară o neobosită activitate concertistică. Propunînd demobilizarea muzicienilor încorporați în unitățile militare din Iași și din provincie pentru a înjgheba un ansamblu simfonic, el înființează orchestra care în 1917 va susține o întreagă stagiune de concerte. În toamna anului 1918 se pun bazele *Societății simfonice „George Enescu"*, care va organiza concerte conduse alternativ de G. Enescu, A. Ciolan, M. Jora și M. Bîrsan.

Devenit după un an director al *Societății*, Antonin Ciolan, atras ca întotdeauna, de preocupări multiple, adaugă secției simfonice pe cele de operă, corală și sindicală, ceea ce determină schimbarea titulaturii din *„Societatea simfonică"* în *„Societatea muzicală"* și pregătește terenul pentru răspîndirea în mase a lucrărilor dramatice și vocal-simfonice ale literaturii universale și românești.

Din *„Darea de seamă"* publicată în *Anuarul „Societății muzicale „George Enescu"* pe anul 1919—1920, reținem atenția două aliniate : *„Primul concert simfonic ce avu loc în seara de marți 18 noiembrie 1919, s-a dat cu un ansamblu de cor și orchestră. Pe program figurau : 1. Beethoven : Simfonia a II-a, 2. Wagner : Uvertura „Tannhäuser" și 3. Wagner „Tannhäuser" scena a IV-a a actului al doilea. Era ceva nou pentru Iași, întrucît nu mai avuseseră loc audiții similare, cu elemente exclusiv locale. Publicul a manifestat călduros acest admirabil început".*

„...Așa dar întreaga activitate muzicală în stagiunea 1919—1920 constă din 25 de concerte în abonament dirijat de către directorul muzical al societății, maestrul Antonin Ciolan. Concertele în abonament au avut cele mai multe programe de primă audiție. Pentru fiecare concert se făceau trei repetiții ordinare și una generală".

Viața artistică a Iașului dobîndește un nou impuls odată cu numirea lui Antonin Ciolan în funcția de director al *Conservatorului de muzică și declamațiune*. El investește toată priceperea în scopul transformării acestui așezămînt de cultură într-o adevărată pepinieră a tinerelor cadre de instrumentiști, cîntăreți și profesori.

Pentru continua dezvoltare a aptitudinilor și condițiilor de studiu Antonin Ciolan sprijină crearea unei *„Asociații a elevilor Conservatorului"*, ce-și propune între altele, acordarea de burse elevilor merituoși, amenajarea unei cantine și a unui cămin pentru elevii lipsiți de mijloace, răspîndirea dragostei față de muzică în rîndul marelui public, prin concursul dat de elevi la organizarea de șezători, festivale, serate artistice etc.

Între timp, sfera de acțiune a *Societății muzicale „George Enescu"* se extinde din Iași și în alte orașe ale Moldovei. În stagiunea 1921—1922, orchestra dă un număr de 97 de concerte sub conducerea aceluiași neobosit propagator al muzicii, Antonin Ciolan. Între lucrările executate au figurat simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Dvorak, Franck, Ceaikovski, Borodin, rapsodiile lui Enescu precum și piese în primă audiție de M. Jora, D. Cuclin, Al. Zirra.

Renumitul șef de orchestră ceh Oscar Nedbal dirijînd un concert de la pupitrul orchestrei simfonice ieșene (1921), rămîne entuziasmat de *„posibilitățile tehnice și expresive ale orchestranților"*, ca și de personalitatea dirijorului Antonin Ciolan pe care-l caracterizează *„un artist desăvîrșit ce se consacră pe de-a-ntregul muzicii"*.

În aceeași stagiune a dirijat la Iași și Felix Weingartner. Anunțîndu-și sosirea abia cu o zi înaintea concertului, repetițiile cu orchestra le-a făcut A. Ciolan. Asistînd la ultima dintre ele, dirijorul vienez a declarat : *„Sînt de-a dreptul uimit de faptul că instrumentiștii cîntă întocmai așa cum aș fi vrut eu să le cer"*.

Neînțelegerea oficialităților vremii față de activitatea artistică, invidiile și intrigile vremii

creează serioase prejudicii muzicienilor de valoare. Acuzat că deține „monopolul" vieții muzicale ieșene, A. Ciolan este înlăturat (1922) din funcțiile de conducere a *Societății* și *Conservatorului*. Subvenția pe care Ministerul o acordase orchestrei *Societății* fiind suprimată, formația se destramă.

În 1925 este repus în drepturi și își reia cu un nou elan, munca. Activitatea sa dirijorală se va desfășura în cadrul Conservatorului unde, prin înființarea catedrelor de cor și orchestră, se asigură premizele formării unor noi ansambluri. În anul școlar 1929—1930, orchestra Conservatorului prezintă cîteva concerte salutate cu satisfacție. Se resimte însă din ce în ce mai stringent, necesitatea unei orchestre simfonice permanente. *„Iașului îi trebuie un simfonic"* arată *„Opinia"* din 4 decembrie 1929, dar acest deziderat nu va fi împlinit decît abia în anul 1942, datorită lui George Enescu, care reușește să obțină înființarea *filarmonicii „Moldova"*.

Majoritatea orchestranților tinerei filarmonici erau cei ai fostei orchestre simfonice ieșene ; ceilalți, încă studenți ai Conservatorului. Grupîndu-se în jurul dirijorului Antonin Ciolan ei își consacră forțele misiunii de a împărtăși iubitorilor de frumos comorile muzicii. George Enescu însuși apare la pupitru în concertul inaugural, dirijînd simfonia *„Eroica"* de Beethoven.

În anii de după Eliberare, rolul artei capătă o nouă semnificație. Prin concertele pe care le dirijează în centrele de la un capăt la altul al țării, A. Ciolan contribuie la dezvoltarea culturii muzicale noi.

Este invitat în 1947 să ocupe un post de prim dirijor la Filarmonica de Stat din București. Repertoriul promovat cuprinde lucrări de la simfonismul clasic și romantic alături de creația românească. În acei ani dirijează și orchestra simfonică a Radiodifuziunii sau corul Radio.

În 1948, A. Ciolan, fiind solicitat la Cluj, se stabilește aici. I se încredințează rînd pe rînd, catedra de profesor la *Institutul român de artă*, postul de prim dirijor al *Operei maghiare de Stat* (1949), de profesor al claselor de orchestră și dirijat ale *Conservatorului „George Dima"* (1950), iar odată cu înființarea *Filarmonicii de Stat* (1955), cel de director și prim dirijor al Instituției.

Intrarea *Filarmonicii de Stat* din Cluj în viața noastră artistică a fost vestită prin chiar acordurile concertului festiv, inaugural, (4 noiembrie 1955), al cărui program a cuprins : *Uvertura la „Maeștrii cîntăreți"* de Wagner, *Concertul pentru orchestră de coarde* de S. Toduța, *Concertul pentru pian și orchestră în do minor* de Rachmaninov (solistă Silvia Șerbescu) și *Simfonia a III-a* de Beethoven. În interviul acordat *Radiodifuziunii*, A. Ciolan a spus : *Rareori am simțit în cariera mea artistică o emoție și o bucurie mai mare decît cea de astăzi cînd dirijez concertul de deschidere a Filarmonicii de Stat din Cluj. Prin înființarea acestei instituții se întregește în chip fericit viața muzicală a orașului nostru, în care se resimțea nevoia unei activități simfonice susținute. Ca orice început, nici cel al orchestrei noastre nu e lipsit de greutăți. Dar și satisfacțiile sînt mari : ele dau aripi întregului nostru colectiv..."*

Dirijînd apoi sute de alte concerte în Sala mare a Casei Universitarilor sau la locul de muncă al muncitorilor din fabrici și uzine, și-a cucerit an de an, prețuirea și dragostea specialiștilor și melomanilor. Atît prin interesul programelor (în vastul repertoriu al maestrului figurînd lucrări simfonice și concertante ale compozitorilor din cele mai variate epoci : Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Wagner, Ceaikovski, Rachmaninov, Liadov, Richard Strauss, Bartók, Ravel, Respighi, G. Enescu, T. Rogalsky, A. Alessandrescu, I. Dumitrescu, S. Toduța, M. Eisicovits, T. Jarda), cît și prin nivelul remarcabil al interpretării, munca sa la pupitrul filarmonicii clujene a dus la consolidarea formației, la lărgirea orizontului ei interpretativ. Majoritatea membrilor orchestrei o formează elementele tinere crescute de conservatorul clujean, fie sub directa îndrumare a profesorului Ciolan, fie sub aceea a foștilor săi elevi. Astfel, începută încă de pe băncile școlii, munca sa de zi de zi cu orchestra a permis maturizarea și omogenizarea rapidă a formației. Faptul că astăzi această orchestră simfonică se numără printre colectivele artistice cele mai valoroase ale țării, se datorește în mare măsură inimosului ei conducător.

Dacă, de-a lungul anilor, interpretările maestrului Ciolan au transmis, de fiecare dată, fiorul nobil al unei emoții artistice izvorîte din respectul față de muzică, dacă fiecărei piese executate i-au fost dezvăluite sensurile printr-o gestică sobră, profund interiorizată și precisă, unele concerte stăruie în amintirea exigenților auditori clujeni ca evenimente artistice de neuitat. *Festivalul „Bach"* 1950, cu orchestra comună a celor două *Institute de artă*, *Concertul festiv „Bartok"* (1956), *Festivalul „Robert Schumann"* (1956), *Concertul comemorativ „Iuliu Mureșianu"* (1957), *Concertul festiv „Schubert" (1958)*, ciclul integral al *Simfoniilor lui Beethoven* (1962), *Concertul simfonic „W. A. Mozart"* (1965), sînt dintre acestea.

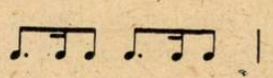
Ca o realizare excepțională, merită amintit concertul susținut în trecuta stagiune, în fruntea orchestrei simfonice „George Enescu" din București, al cărui program a cuprins : *„Mica serenadă"*, *Concertul pentru vioară și orchestră în Sol major*, K. V. 216 de Mozart (solist Ștefan Ruha) și *Simfonia a VII-a* de Beethoven. Cu acest prilej, muzicologul Radu Gheciu și-a intitulat cronica publicată în *„Informația"* din 4 aprilie 1966 : *„Triumful lui Antonin Ciolan"*. Într-adevăr, maestrul, întrecîndu-se parcă pe sine, a entuziasmat publicul bucureștean care l-a ovaționat îndelung, atît prin măiestria cu

care a restituit mesajul simfoniei în La major, cît și prin extraordinara-i vitalitate.

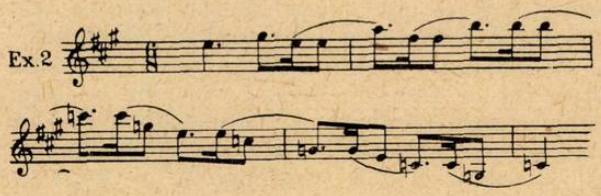
Muzicienii, avizați de predilecția venerabilului dirijor pentru simfonismul beethovenian și de adevăratele sale performanțe realizate cu simfonia a VII, au fost prezenți în Sala Ateneului și în timpul repetițiilor urmărindu-i după partitură indicațiile. Încercăm a consemna cîteva dintre ele :

Partea I-a : *Poco sostenuto-Vivace :* Caracterul solemn, majestuos al introducerii trebuind să fie sugerat chiar la atacul primului acord, maestrul îl pretinde într-un „forte plin, de loc strident", care să permită *la*-ului de la începutul motivului oboiului a se desprinde cu claritate și seninătate. Cu gesturi abia schițate dar precise, impune oboiului prim evidențierea optimilor în măsura a 4-a. După realizarea schimbului de replici între oboi și flaut, insistă asupra acurateței intonației la fagoți (*fa* becar și *sol* becar din m. 9-a). Clarineților și fagoților le cere să cînte „dolce" terțele din m. 11—12 și 13—14, ca răspuns la pasajele de gamă ascendentă spre La major, în șaisprezecimi staccato ale viorilor și violelor. „Fortissimo"-ul din m. 15, pregătit printr-o atentă gradare a sonorităților izbucnește cu impetuozitate imprimînd momentului cuvenitul „brio beethovenian" ce devine și mai intens prin marcarea „sforzando-urilor" corzilor din măsurile următoare. Anunțînd că pe prim plan este din nou oboiul, (m. 23) maestrul recomandă clarineților și fagoților și apoi violei să susțină armonia în aceeași sonoritate „dolce e piano". Cu trei măsuri înainte de a prelua de la oboi tema, viorile prime secondate la octavă de viorile secunde trebuie să dea dovadă de „multă finețe" în execuția trilurilor. Oboiului, fagotului, violoncelilor și contrabașilor li se indică precizie și egalitate în scurgerea șaisprezecimilor spre a nu „zbuciuma" cursivitatea liniștită a liniei melodice a viorilor (m. 29). La violă notele *mi—sol* (m. 30) trebuie să „se audă", constituind un fel de „îngînare" a sfîrșitului motivului primei violine. Acordurile suflătorilor (m. 34—42) deși au indicația „ff", să nu sune exagerat de tare neavînd decît un rol de acompaniament ritmic (de aceea trompeta a II-a nu va cînta la unison cu prima, ci cu o octavă mai jos). În încheierea secțiunii introductive a primei părți a simfoniei ne mai reține atenția : sublinierea arpegiului descendent de 16-imi ce pregătește revenirea temei la vioara I-a (m. 48) și un ușor „ritenuto" (m. 61) în răspunsul acordat de viori octavei intonate de flaut și oboi.

Ritmul incisiv al mișcării *Vivace,* irumpe odată cu schițarea în „sempre piano" și în registrul acut, de către flaut și oboi a figurii dominante :

Ex 1 

Un mic „crescendo" *(m. 66)* este urmat de o abia sesizabilă cezură ce permite profilarea temei principale în „subito piano" la flaut. Atrăgînd apoi atenția corzilor asupra efectului „sforzando-piano" (m. 77 și 81), maestrul le cere să nu cînte „pp" („căci nu scrie") ci „p", pasajul fiind completarea motivului flautului și oboiului. Gestica dirijorului impune în continuare întregii orchestre accente pe fiecare „sf" din cele 5 măsuri ce preced coroana pe mi, sol diez, si, re (m. 88) și evidențiază figurațiile în șaisprezecimi ale viorilor secunde și violelor, ca și răspunsul violoncelilor și contrabașilor (m. 120—121). Intervine pasajul în care partida corzilor readuce motivul concluziv al temei principale (m. 128—129) : aici nuanța indicată e un „sf" ce descrește treptat spre „p", deci „nu cîntați subito piano". Măsurile următoare sînt deasemeni „lucrate" : optimile să fie „bine marcate" dar să nu sune greoi. Frazarea trebuie să reiasă astfel :

Ex 2 

Viorilor secunde și violelor li se cere „un acompaniament mai delicat" (m. 146—152) spre a putea fi auzite vioara I-a și intervențiile imitative ale suflătorilor. Parcurgînd apoi cu neabătută energie secțiunea dezvoltării, maestrul insistă mai mult asupra reliefării elementului coloristic și a unui dramatism simfonic intens contrastant. Gestica, mimica sa, îi exteriorizează atît de sugestiv intențiile, instrumeniștii îl urmăresc cu atîta încordată atenție, încît pagini întregi se execută fără greș. Reușește mulțumitor și pasajul în stil imitativ (m. 185—195) pe grupe instrumentale corzi-suflători. Înainte de reexpoziție, încă o observație : de-a lungul gradației dinamice ce începe prin m. 240, claritatea melodiei și precizia ritmică să nu fie „adumbrite" de intervenția armoniilor, a notelor ținute, etc.

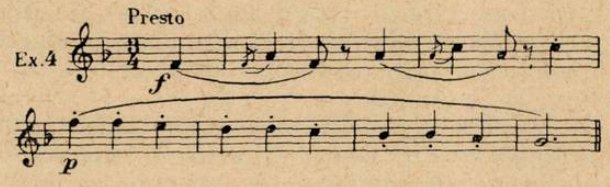
În partea a II-a, *Allegretto,* maestrul Antonin Ciolan insuflă instrumeniștilor și auditorilor atmosfera unei triști reținute, făcîndu-i să pătrundă adîncimile dramaturgiei muzicale a „titanului". Cu gesturi imperceptibile, de maximă interiorizare, luînd ca tempo pătrimea :

Ex 3 ♩ = 69 ♩ = 76

69 (în partitură pătrimea : 76), solicită „multă expresie" chiar de la acordul inițial al suflătorilor. Trecerea de la „f" la „pp" este făcută treptat, pe nesimțite. Staccato-ul corzilor nu pierde din vedere lirismul temei și nici nu face să „alunece" în chip superficial optimile. Contramelodia violelor și violoncelilor (m. 27) se detașează cantabilă, în „p". După crescendo-ul spre „ff", la suprapunerea celor două idei melodice principale (m. 75) vioara I-a este antre-

nată „să dea mai mult sunet". Fagoții și clarineții sînt chemați să cînte „dolce" în m. lol în timp ce restul instrumentelor acompaniază. Scoțînd apoi în relief dialogul dintre clarinetul 1 și cornul 1 (m. 117), maestrul recomandă celor doi instrumentiști să dea „contur" frazei muzicale. Trecerea spre repriză (m. 148) este realizată cu energie, în „ff" : corzile folosesc trăsături de arcuș rizolute, de jos în sus, iar suflătorii intonează acorduri puternice. Scurta dezvoltare fugată cu care se încheie reexpoziția, se execută într-un „sempre pp", instrumentele făcîndu-și intrarea conform indicațiilor dirijorului, cu precizie și acuratețe a intonației (m. 183). Măsura 254 ridică probleme de intonație : *sol* diez la oboi cu *si* natural la flaut, mai ales că trebuie cîntat în „pp". Se insistă asupra „cîntării împreună" (fagoții și cornii în m, 259—260) și în „pp". Înlănțuirea melodică : basi-violonceli, viole, vioara II-a este redată cu multă claritate. Acordul final, luat în „forte" este descrescut treptat spre „pianissimo", pe parcursul celor 3 măsuri.

Partea a III-a, *Presto*, debutează „în forte" și „cu voioșie". În măsura a treia, intervenția dirijorului precizează „piano" pe primul timp („nu pe al doilea cum ar fi mai ușor și cum se cîntă dese ori"). Dacă frazarea este bine făcută :



„nuanța indicată reiese de la sine !" Sonoritățile cresc, atingînd momentul culminant pe nota *la* (m 22), apoi descresc. După patru tacte în „forte și energic" ale corzilor (m. 25—29), urmează în „piano" acordurile flautului și clarineților. În m. 33 intervine la suflători un „pianissimo", deci „așa trebuie executat", ca și reluarea aceluiași motiv, în aceeași nuanță de către Streich ! („unii neglijează acest amănunt și redau întregul pasaj în piano"). Din nou referiri privitoare la frazare, adresate oboiului și fagotului (m. 63) și întregului ansamblu (m. 88). Fagotul este invitat „să iasă în evidență" ; flautul și oboiul „trebuie să-l asculte". Prevenind gestul cu privirea, în m. 117 maestrul comandă „subito piano", căci „nu se mai cîntă ca la început". În *Assai meno presto* (trio-ul „în tempo de vals în doi timpi" cum spune Weingartner), evidențiind viorile (m. 155—156 și 164—165), Antonin Ciolan atrage atenția cornului 2 „să nu neglijeze fa diezul optime din figura ostinato" (m. 181—207) care e importantă nu numai fiindcă conține capul temei dar și pentru că răspunde viorilor și anticipă motivul cu care contrabașii vor încheia trio-ul (m. 235). După reluarea, de astă dată în forte, a scherzo-ului, repetarea temei (m. 260) este cerută în „piano". În coda, se obține un „descrescendo spre piano", și fără a reține optimile dar nici a le grăbi, întreaga porțiune care urmează (pînă la m. 459), trebuind să răsune „calm, dolce".Ca dintr-o lovitură, la semnul energic, volitiv al dirijorului, izbucnesc cele 5 acorduri ale *Presto*-ului final, lăsînd impresia unei hotărîri bruște dar irevocabile.

Plină de exuberanță, întruchipare a unui nestăvilit elan de bucurie, ne apare partea a patra a simfoniei, *Allegro con brio*. Gestul de mare precizie, direct, viguros și fără ambiguități al dirijorului Antonin Ciolan are o extraordinară putere de convingere. Tempo-ul adoptat : doimea = 80 (în partitură doimea = 72). Dinamismul dirijorului se îmbină aici cu șlefuirea expresivă a fiecărei fraze muzicale. După cele 4 măsuri introductive (în m. 2 și 4 maestrul „ține" tempii, fără a tacta), năvalnicei teme principale a viorilor îi sînt respectate momentele de „sf" ce-i sporesc pregnanța ritmică. Reliefarea unor scurte pasaje melodice ale viorii I-a (m. 8), viorii a II-a și violei (m. 12), accentuarea acordurilor în contratimp ale contrabașilor, violoncelilor, cornilor și timpanilor, corectarea intonației (fluctuația *sol* becar- *sol* diez la vioara I-a, (m. 13—16), sublinierea jocului imitativ al instrumentelor de coarde (m. 36—52), executarea în „piano" a temei secunde de către primele viori, a octavelor fagoților (m. 63—75), ca și răspunsul „dolce" al flautului și oboiului (m. 78—83), sînt alte „detalii interpretative" realizate cu tact și competență. Deosebit de sugestive ne apar gestica și mimica în redarea „crescendo-ului poco a poco" a desenului imitativ al corzilor (m. 92—104) : în timp ce intrările streich-ului se succed cu precizie, suflătorii sînt „supravegheați" din ochi, pînă la acordurile în „ff" ale întregului ansamblu. În cadrul dezvoltării (m. 126), se insistă mai întîi asupra notelor „tenute în sf" la corzi (m. 129—131, 136—145), apoi asupra justeței intonației în pasajul mai dificil din jurul m. 157, asupra preciziei ritmice în distribuirea diferitelor valori pe grupe instrumentale (m. 161—197). În m. 165—170, armonia este întregită prin dublarea notelor oboiului de către clarinet. După repriză, pentru intonarea motivului principal din secțiunea concluzivă, viorilor și violelor li se indică schimbarea arcușelor în fiecare măsură pentru „a dobîndi mai multă pregnanță", apoi, un „crescendo poco a poco" începînd din m. 389 (în partitură e scris „sempre piu forte"), înspre acordul în „fff" (m. 427). Un „subito piano" (m. 435) urmat de un nou crescendo mare pînă la „fff" (m. 443) și de tempii accentuați în „sf" de întreaga orchestră, conduce spre o încheiere impetuoasă a simfoniei.

Prin interpretarea acestei simfonii, maestrul Antonin Ciolan ne-a dat însă înainte de toate o adevărată lecție de cunoaștere și redare stilistică. Evitînd orice excese, orice denaturări ale limbajului beethovenian, el a reușit să păstreze înăuntrul autenticității stilului o libertate „creatoare" înalt artistică. În tempii pe care i-a luat, în frazare, în dozajul sonorități-

lor, execuția simfoniei a VII-a a fost riguros clasică, lipsită de licențe, dar pătrunsă de acea interiorizare înțeleaptă care pune creației muzicale în valoare întreaga plinătate a conținutului și cumpănire a formei, și care o face concludentă și convingătoare. Liniile mari ale lucrării s-au conturat astfel în toată admirabila lor limpezime, temele dinamice au avut vervă și brio iar frazarea cantilenelor suplețe și caldă simțire. Dramatismul simfoniei, bazat pe contraste de intensitate și expresie a ieșit puternic la lumină ; tensiunea emotivă s-a menținut de la prima pînă la ultima pagină a capodoperei tălmăcite.

Un alt succes recent al dirijorului Antonin Ciolan l-a prilejuit concertul de închidere a stagiunii trecute al filarmonicii clujene, cînd dirijînd *Simfonia a IX-a* de Beethoven (cu concursul corului și cvartetului vocal al *Filarmonicii „George Enescu"*), a vădit o dată în plus arta sa de a îmbina puterea de comunicare a interpretului cu luciditatea cultivată a gînditorului muzical, oferind auditorilor acea impresionantă desfășurare artistică pe care o conferă concepția interpretativă a unui muzician aflat la apogeul carierei, după o viață de neîntreruptă muncă.

Între însușirile care imprimă acestei concepții interpretative prestigiu profesional și totodată o „notă personală", se remarcă : forța sugestivă a mimicei ; claritatea și precizia gesticei ; vitalitate, vioiciune și dinamism interior ; bogăția paletei de gradație a tempo-urilor și intensităților ; subtila articulare a temelor în schimbul de replici ale instrumentelor ; abila dozare a sonorităților diferitelor grupe instrumentale (îmbinarea rezultantelor sonore a două sau mai multe instrumente de timbru diferit, crează impresia unui „sunet derivat" de un efect coloristic nou) ; logica și expresivitatea frazării.

Pedagogului Antonin Ciolan îi revine meritul creșterii unei orchestre studențești de nivel artistic, a unor instrumentiști de valoare și a unui număr de dirijori bine pregătiți.

Cunoscător al procesului instructiv-educativ, știind să trezească în sufletele discipolilor săi dragostea și înțelegerea adîncă a operei de artă, profesorul Antonin Ciolan și-a cheltuit cu rost priceperea și simțul pedagogic. Ne-o dovedesc dirijorii : Carlo Felice Cillario, Emanuel Elenescu, Dumitru Botez, Florica Dimitriu, Anatol Chisadji, Gheorghe Pascu, Erich Bergel, Petre Sbîrcea, Emil Simon, Alexandru Munteanu și mulți alții, a căror concepție dirijorală poartă amprenta aceleiași școli de înaltă ținută artistică.

„Dați sens frazei muzicale", *„pătrundeți spiritul epocii în care a fost scrisă piesa, „urmăriți cu atenție agogica și dinamica"*, *„nu neglijați unitatea discursului simfonic"*, *„ascultați-vă separat și totodată în cadrul ansamblului"*, *„nu vă mărginiți „să expuneți"*, *„substituiți-vă compozitorului pentru a-i transmite nemijlocit și totodată personal, mesajul"*, iată doar cîteva din învățămintele profesorului Antonin Ciolan adresate deopotrivă dirijorilor și orchestranților.

În afara indicațiilor strict legate de procesul interpretativ, la repetiții, maestrul Ciolan găsește întotdeauna o observație sugestivă, o comparație capabilă să lumineze fiecărui orchestrant drumul spre înțelegerea felului în care trebuie redat pasajul respectiv. Dar, mai cu seamă, el găsește întotdeauna calea dreaptă spre inima membrilor orchestrei, impresionînd și impunînd prin modestie, umanismul și stăruința sa în muncă.

Distincțiile *„maestru emerit al artei"* (1953), *„profesor emerit"* (1963), și *„artist al poporului"* constituie recunoașterea și încununarea activității sale ce se desfășoară de mai bine de șase decenii spre progresul artei noastre muzicale.

Îi dorim, așa cum a făcut-o și marele George Enescu în scrisoarea citată la începutul acestei succinte treceri în revistă a activității depuse pînă în prezent de entuziastul animator al vieții muzicale românești care este maestrul Antonin Ciolan, *„încă mulți ani de muncă rodnică"* !

INTERVIUL NOSTRU:

Iosif Conta și Radu Zvorișteanu

Cîteva probleme ale perfecționării dirijorilor și orchestrelor simfonice

Urmărind amploarea mereu crescîndă a vieții muzicale din țara noastră și încercînd să stabilim cîteva coordonate în domeniul muzicii simfonice și de cameră, ne-am adresat violonistului Radu Zvorișteanu, concert-maestru al Orchestrei Simfonice Radio. Pe alt plan, convorbirea cu dirijorul Iosif Conta, artist emerit, despre rolul interpretului și relațiile care apar cu ocazia actului interpretativ, ni s-a părut a fi în legătură cu primul subiect și le-am transcris pe amîndouă în această ordine.

R. Zv. Orchestrele noastre simfonice au făcut un real progres în ultimii ani, dovadă numeroasele succese peste hotare. Nu trebuie să ne mulțumim însă cu actualul nivel atins. Dacă în domeniile cele mai diverse țara noastră a obținut succese cu totul deosebite, noi muzicienii avem datoria să le egalăm măcar, astfel încît să ne putem compara cu cele mai valoroase ansambluri din străinătate.

D. S. Care sînt după părerea dumneavoastră elementele care ar contura profilul orchestrelor noastre?

R. Zv. Sunetul orchestrelor noastre are un farmec aparte, se cîntă cu căldură, tehnica individuală a instrumentiștilor este remarcabilă, aceștia reușind să învingă cu succes orice dificultăți (atît la partidele de suflători cît și la cele de coarde). Din păcate, nu rareori se pot constata deficiențe în special în ceea ce privește tehnica de ansamblu, unele decalaje ritmice, intonație imperfectă, lipsă de coeziune, de contopire a partidelor de instrumente, care denotă o înțelegere insuficientă a muzicii interpretate.

D. S. Și care ar fi metodele pentru obținerea unui salt calitativ ?

R. Zv. În primul rînd, o luptă organizată împotriva rutinii, a blazării ce amenință pe toți cei ce activează în anonimat. Să fim convinși noi înșine și să fie convinși și cei din afară că activitatea, contribuția fiecărui membru al orchestrei, indiferent de locul pe care îl ocupă, este muncă artistică, la fel cu a oricărui muzician. Faptul că numele nostru al tuturor nu poate apare pe afiș, la fel cu al compozitorilor, dirijorilor sau soliștilor, să nu aducă după sine dezinteres, blazare.

Publicul cu un interes pronunțat pentru muzică bună și mai ales bine prezentată, urmărește saltul uriaș pe care l-a realizat interpretarea muzicală în ultima vreme.

D. S. Pablo Casals susține, cu perfectă justificare, că „astăzi tehnica instrumentală este atît de înaintată, încît se cere ca virtuozitatea să fie însoțită de o linie continuă muzicală“ [1].

R. Zv. La acest lucru a contribuit mult dezvoltarea și perfecționarea mijloacelor tehnice de imprimare pe discuri și benzi de magnetofon, precum și perfecționarea și înmulțirea posturilor de radio ce difuzează tot mai multă muzică, fapt ce face posibil un schimb de experiență între muzicienii interpreți și constituie desigur un stimulent real.

D. S. În această situație, defecțiunile tehnice, oscilațiile de nivel artistic de la un concert la altul al orchestrelor noastre simfonice, trebuie să fie eliminate.

R. Zv. Pentru rezolvarea acestor deziderate mi se pare extrem de utilă o susținută muncă desfășurată de muzicienii cei mai competenți. De pildă compozitorii, muzicologii, profesorii Conservatorului, să țină periodic conferințe cu exemplificări despre epoci, stiluri, moduri de interpretare, chiar despre felul cum trebuie înțeleasă și ascultată muzica și mai cu seamă să fim bine informați despre problemele specifice care se pun în cadrul muzicii contemporane. În formațiile orchestrale de azi instrumentistul nu trebuie să fie un simplu executant, ci un muzician în adevăratul înțeles al cuvîntului.

D. S. Cum vedeți rolul dirijorului ?

R. Zv. Contribuția cea mai de seamă pentru ridicarea nivelului artistic trebuie să vină din partea dirijorilor. Aceștia să fie în tot timpul repetițiilor nu numai interpreți, ci și pedagogi cu o înaltă pregătire. Dirijorul este interpretul principal, cel care trebuie să dea viață partiturii respective imprimîndu-i concepția proprie ; dacă el va avea sub baghetă instrumentiști de elită va fi scutit de o sumedenie de griji și neajunsuri (intonație, sincronizare ritmică perfectă, dozaj, respectarea întocmai a indicațiilor de dinamică, agogică și de expresie din știmele respective etc.), care îi răpesc mult timp din repetiții și care îl distrag de la o pătrundere în esența muzicii, de la o adevărată trăire artistică, legîndu-l de obligația obsedantă, uneori chiar paralizantă, de a bate măsura.

[1]) „De vorbă cu Pablo Casals“ de J. Ma. Corredor. E.S.P.L.A.

D.S. Şi ca să concluzionăm problema muzicii simfonice..

R. Zv. Principiul călăuzitor în orchestrele de prestigiu de astăzi trebuie să fie acel al muzicii de cameră ; instrumentiştii să ajungă singuri la o perfectă sudare între ei.

D. S. Asistăm la o încercare de stabilizare şi cristalizare a unor formaţii de cameră. După cum se ştie, eforturile în acest domeniu dificil sînt numeroase reclamînd din partea interpreţilor o pregătire susţinută, cu condiţia ca baza de plecare — un nivel ridicat de tehnică instrumentală şi pregătire muzicală — să fie un element de la sine înţeles. Care sînt după părerea dumneavoastră măsurile care ar stimula progresul muzicii de cameră ?

R. Zv. În primul rînd, încurajarea formaţiilor de cameră cele mai valoroase prin înlesniri în ceea ce priveşte timpul liber şi prin programări mai frecvente, care le-ar permite degajarea în timpul concertului, absolut obligatorie. Îndrumarea acestor formaţii de către oamenii cei mai competenţi constituie încă o măsură necesară, după părerea mea. De asemenea, trebuie cîştigat un public larg de auditori, cărora să li se ofere nu numai interpretări de înaltă ţinută, dar care să fie atraşi în primul rînd prin prezentarea celor mai valoroase şi mai accesibile lucrări ale genului. Desigur că în ceea ce priveşte alcătuirea programelor trebuie să fim în pas cu timpul, să nu lipsească muzica contemporană, dar ponderea în faza actuală trebuie să fie de partea muzicii preclasice, clasice şi romantice, mai accesibilă. Numai după formarea unor iubitori constanţi ai muzicii de cameră se poate trece cu sorţi de izbîndă la o mai largă răspîndire a muzicii de cameră contemporane. Un loc de frunte în programele formaţiilor de cameră trebuie să fie rezervat compozitorilor români, de la cei deveniţi clasici pînă la cei contemporani, ale căror lucrări pot să stea alături de acelea ale celor mai reputate şcoli componistice din alte ţări.

D. S. Care este aportul dumneavoastră efectiv ?

R. Zv. În afară de munca obişnuită din cadrul orchestrei precum şi de unele programări sporadice ca dirijor al Filarmonicilor din provincie, voi încerca împreună cu un grup de colegi entuziaşti să alcătuim o orchestră de cameră fără dirijor. Ne dăm seama că este o iniţiativă îndrăzneaţă, prima la noi în ţară, dar sperăm să o ducem la bun sfîrşit.

D. S. Cred că vă mai aduceţi aminte de surpriza pe care am încercat-o în Bulgaria audiind acel organism cameral remarcabil care este Orchestra de cameră pragheză. În discuţia pe care am avut-o cu cîţiva din membrii acestei orchestre, printre detalii tehnice şi proiecte, muzicienii cehi au ţinut în mod deosebit să releve valoarea instrumentiştilor români. Socotind întemeiată această părere şi sperînd o realizare românească similară, vă urez mult succes [1].

★

D. S. Maestre Iosif Conta, care sînt după părerea dumneavoastră factorii care contribuie la realizarea unei bune interpretări ?

I. C. După cum bine se ştie, muzica pentru a putea exista ca artă, necesită trei elemente absolut obligatorii : compozitor-interpret-public. Pentru noi, interpreţii, reuşita poate avea o previziune ştiinţifică cînd avem un text muzical bun, cînd acest text este bine şi propriu asimilat şi cînd îl comunicăm unui *public de gust, la care trebuie să se adauge o critică* competentă. Este nevoie deci ca valoarea acestor trei elemente să fie, pe cît posibil, aceeaşi.

D. S. Care sînt relaţiile ce apar între aceste elemente ?

I. C. Mai întîi, relaţia creator-interpret. Mi se pare că nivelul interpretărilor noastre este condiţionat de o informaţie vastă, pentru că exigenţa epocii noastre ţine pasul cu valoarea realizărilor ; deci o cunoaştere temeinică a literaturii de specialitate (este cazul nu numai al dirijorului dar şi al unui regizor de teatru, de exemplu). Să nu ilustrăm afirmaţia ironică că un artist modern trebuie să ignore operele clasice. Prezenţa în contemporaneitate a unor personalităţi proeminente ale ştiinţei şi artei trebuie să stimuleze o permanentă aspiraţie spre autoperfecţionare. Există însă şi atitudinea unor artişti care nu acceptă muzica de după Wagner şi Debussy, taxînd-o integral drept experiment. Aş aminti că în arhitectură, nimeni nu se supără că nu se mai construiesc case în stil gotic. Niciodată un interpret nu va putea dovedi inutilitatea unei partituri muzicale fără s-o confrunte cu el, cu sala şi cu alte interpretări. Experienţe, încercări, înnoiri au fost suficiente şi în alte perioade şi ele tind oarecum să echilibreze căutările altor domenii. Muzica avînd un caracter abstract recunoscut, prin el se realizează comunicarea între oameni, dar tot datorită lui pot apare nonvalori mai greu de controlat aici ca oriunde. Faţă de această situaţie, competenţa interpretului, răspunderea în procesul de filtrare a valorilor este cu atît mai importantă, mai mare. Dacă unii interpreţi instrumentişti sau cîntăreţi se mai pot încă refugia într-un anumit gen sau manieră, un dirijor este obligat, în măsura în care omeneşte este posibil, să cunoască evoluţia muzicii de la început pînă la zi.

Pentru creaţia contemporană mi se pare necesară o legătură pe plan internaţional, un cenaclu în care compozitorii să-şi stabilească puncte de vedere comune. În condiţiile unui limbaj extrem de diferenţiat de cel clasic, există o mare diversitate a sistemelor de notaţie grafică (uneori explicaţiile se întind pe pagini întregi), îngreunînd enorm contactul cu partitura. Şi acesta este numai un aspect al problemei, ales la întîmplare.

D. S. Care este raportul interpret-public ?

I. C. Din cîte mi-am dat seama, urmărind reacţia sălilor din diverse ţări, publicul oricît ar fi de omogen ca nivel cultural, ca experienţă auditivă sau familiarizare cu literatura muzicală, diferenţele între persoane sînt foarte mari (avînd în vedere diferenţele de sensibilitate, temperament, evoluţie culturală etc.). Există în cibernetică un principiu (se pare că aportul acestei ştiinţe în domeniul interpretării începe să conteze din ce în ce mai mult), care afirmă că fenomenul receptor poate accepta fenomenul transmiţător, numai în măsura în care un număr de elemente sînt comune. Noi interpreţii sîntem obligaţi faţă de public să ţinem seama de capacitatea lui de înţe-

[1]) La ora la care apar aceste rînduri orchestra de cameră a debutat printr-un concert ce s-a bucurat de frumoase aprecieri.

legere, de evoluția sa în materie de gust muzical, să nu-l dezinformăm, dar nici să nu-i denaturăm gustul. Problema aceasta este într-o mai mare măsură problema interpretului decît a creatorului, pentru că în timp ce compozitorul își poate pune partiturile în sertar, interpretul nu-și poate menține această calitate fără să se confrunte cu publicul. Cred că Pierre Boulez ar putea servi ca exemplu: el își desparte într-o măsură vizibilă preferințele de interpret față de cele de compozitor.

D. S. Apare uneori însă o rezistență anormală față de muzica contemporană...

I. C. Judecînd-o și apreciind-o cu aceleași criterii cu care se apreciază muzica clasică și pretinzîndu-i-se să conțină aceleași elemente, nu se poate ajunge nici la o cunoaștere și nici la o acceptare. Ideea continuității care stă la baza eforturilor oneste în domeniul creației trebuie să fie folosită ca un principiu ferm în echilibrarea programelor unei orchestre sau ale unui interpret. În condițiile artei socialiste trebuie să avem în vedere și obligația morală a interpretului față de public, ceea ce conferă activității artistice un rol sporit în cadrul unui amplu proces de cultură. Promovarea unor lucrări contemporane de reală valoare trebuie să fie preocuparea esențială a acestui interpret, într-un context în care muzica tuturor epocilor contribuie la închegarea unui mozaic armonios.

D. S. Care este situația tinerilor?

I. C. În țara noastră activează multe orchestre simfonice. O parte dintre acestea au ajuns la un nivel artistic superior. Răspunderea pentru educarea orchestrelor și a gustului publicului revine în mare măsură dirijorilor permanenți ai acestor orchestre. Aici însă ar trebui să discutăm despre nivelul general al șefilor de orchestră din țară. În măsura în care astăzi elementele dirijatului capătă o bază științifică, formarea dirijorului, ca tehnician și ca artist, își pierde caracterul empiric sau autodidact.

Orchestra Radio a inițiat de curînd o tribună a tinerilor soliști care dă rezultate, lansînd în viața muzicală numele unor tineri în majoritate puțin cunoscuți, dar cu posibilități interpretative excelente. Confruntarea cu publicul exigent al concertelor obișnuite, verificarea potențelor și nivelului la care au ajuns acești tineri (unii încă studenți), oferă tribunei o eficiență indiscutabilă[2]. De aceea sînt convins că se pot găsi modalități și pentru o eventuală tribună a tinerilor dirijori. În cadrul ei și pe baza unei planificări stricte, majoritatea dirijorilor tineri din regiuni sau din capitală, vor lua contact cu orchestrele din București și cu publicul familiarizat cu ansamblurile și interpreții de prestigiu din țară și străinătate. Această inițiativă ar produce o emulație a tinerilor dirijori, ceea ce nu poate decît să servească orchestrelor din care aceștia fac parte și ar releva existența unor talente care se pot afirma astfel mai ușor.

DAN SCURTULESCU

2) Remarcăm aici și inițiativa mai recentă a orchestrei Radio de a organiza un concert cu lucrări românești în prima audiție ale unor tineri compozitori neprogramați pînă în prezent în sălile de concert din București.

DE PESTE HOTARE

Concursul Robert Schumann

Capodoperele sînt piscuri într-un șir necesar de înălțimi. Cînd șirul nu este izolat ci reprezintă o parte marcantă dintr-un tot cuprinzător, coerent și finit, împlinit în sine, atunci ne aflăm în fața unor realizări săvîrșite de un mare creator și gînditor. Cu atît mai mult cu cît opera de artă, constituită ca atare, presupune cunoașterea, stăpînirea și sincronizarea unor mulțimi de particule sonore, cinetice și potențiale, angrenate în procese complexe și guvernate de o concepție estetică fermă. În muzică, aceasta este situația cînd ne gîndim la diversitatea și unitatea artei marilor compozitori.

În rîndul acestora este și locul lui Robert Schumann.

La Zwickau, orașul natal al compozitorului — cu prilejul celui de al IV-lea Concurs Internațional Robert Schumann desfășurat între 16 și 27 octombrie 1966 pentru disciplinele canto și pian — am auzit, în nenumărate rînduri marile sale lieduri: *Mondnacht, Der Nussbaum, Die Lotosblume, Stille Tränen, Wanderlied, Sehnsucht nach der Waldgegend, Die beiden Grenadiere*, ca și mănunchiul sclipitor al cunoscutelor cicluri de lieduri atît de temeinic încetățenite în repertoriul vieții de concert de pretutindeni. În paralel, în altă sală a acestui oraș minier cu vechi tradiții muzicale, pianiștii prezentau spre aprecierea juriului: *Humoreske* op. 20, *Kreisleriane* op. 16, *Carnaval* op. 9, *Phantasie* op. 17, *Faschingsschwank* op. 26, *Symphonischen Etüden* op. 13, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Sonata* op. 11 și op. 22, ca și o seamă de lucrări din repertoriul universal, clasic și modern.

Deci, în aceste zile festive, esențialul creației schumaniene pentru canto și pian a vibrat în aer și în inimi, slujit cu devotament și pricepere de către un tineret entuziast, venit aici din trei continente ale lumii. Dar și în aceste genuri mai există înălțimi de o deosebită frumusețe. Semnificațiile creației acestui bard al noului romantism cu coordonate clasice în muzica din prima jumătate a secolului trecut se impun mereu atenției. Asociațiile vin în mod firesc, converg spre domeniul muzicii simfonice, spre giuvaerele făurite în genul muzicii instrumentale de cameră, încropind un tablou de ansamblu pe cît de cuprinzător pe atît de variat. Concluzia finală declanșează un sentiment profund de admirație în fața acestei opere de o unitate stilistică impecabilă, statornic menținută din anii de prag spre maturitate pînă în momentele tragice de prevestire a amurgului.

În serile unei toamne generoase în culori și zile însorite, am recitit cu atenție volumul „Gesammelte Schriften", pregătit de Schumann în vederea primei apariții din anul 1854. Aceste scrieri despre muzică și muzicieni — apărute în prealabil în revista „Neue Zeitschrift für Musik" fondată de Schumann — își mențin prospețimea și chiar actualitatea. Ele con-

ţin, în fond, într-o expunere nesistematică, ideile unui tratat de estetică muzicală. La fel, consultarea fondului de manuscrise din „Robert-Schumann — Haus" din Zwickau mi-a întărit convingerea că această consecvenţă stilistică cu valori mereu adîncite nu putea fi decît rodul unei minţi agere şi lucide, a unui suflet entuziast, drept şi generos, de literat şi estet, dublînd astfel puternica personalitate a compozitorului.

Fără îndoială, în decursul timpului, criteriile de interpretare variază în funcţie de sensibilitatea şi gustul artistic al generaţiilor succesive, de şcolile şi tradiţiile formate. Multă vreme, viziunea despre muzica schumanniană a avut o notă excesiv romantică. Această subliniere a laturii romantice în expresie şi gest a cunoscut reacţia ei, puternică şi binefăcătoare, sprijinită poate chiar pe aforismul lui Schumann din „Musikalische Haus — und Lebensregeln". ...„În interpretarea unei compoziţii, caută să produci impresia imaginată de compozitor; mai mult nu trebuie. Ceea ce depăşeşte, este o imagine deformată".

Linia de echilibru, de cizelare clasicizantă a amănuntului riguros gradat şi întregită prin avîntul stăpînit şi suflul larg în arcuirea frazelor, a fost evidentă în interpretarea lucrărilor pentru pian. În acest sens reprezentanţii unor şcoli diferite, muzicieni în plină formare sau artişti cu o conturată optică personală au expus — cu rare excepţii — puncte de vedere apropiate. Firește, ceea ce captează şi convinge în deosebi este sensibilitatea artistului şi forţa sa de comunicare cu publicul, însuşirea de a transmite şi emoţiona.

Această întîlnire şi comparare a concepţiilor s-a vădit şi în lied. Însăşi axarea celor trei etape în mod exclusiv pe genul de lied a imprimat concursului o apreciabilă notă de dificultate. Vocea frumoasă, expresivă şi adecuată genului se cere a fi dublată de o tehnică vocală impecabilă ca şi de o cultură de specialitate. Ţinem seama aici de faptul că centrul de greutate al repertoriului îl reprezenta creaţia lui Schumann, polarizînd şi în jurul marilor exponenţi ai genului de lied (Schubert, Brahms şi Wolf), includ deopotrivă lucrări ale compozitorilor moderni din ţara fiecărui concurent precum şi cîte o compoziţie a unui autor contemporan din R.D.G. Deci şi în acest compartiment, tendinţa spre omogenizarea factorilor, spre sublinierea discretă a calităţilor multiple ce se cereau urmărite şi afirmate în forma de maximă densitate şi concizie a liedului, au determinat concepţia stilistică a interpretării. Dificil s-a arătat a fi aici raportul şi fluctuaţia dintre atitudinea de exteriorizare şi interiorizare în cînt deoarece — aşa cum de altfel s-a şi întîmplat adesea — înclinarea prelungită a balanţei spre una din atitudinile alternativei nu a putut împlini nici sufragiile juriului şi nici ale publicului, cel din urmă format de altfel în bună parte şi din concurenţi, în mod explicabil transformaţi *ad hoc* în critici foarte severi. A fost, cred, pentru mulţi din ei un bun prilej de a învăţa, de a stabili măsura forţelor proprii, de a cunoaşte elementele de cert interes artistic, prezente în recitalurile celor care pînă la urmă s-au dovedit a fi cei mai buni dintre buni. De remarcat este faptul că în lied, înţelegerea imaginilor şi sensurilor poetice conţinute în text — în cazul liedului schumannian redarea inteligentă şi inteligibilă a versurilor create de Heine, Eichendorff, Rückert, Körner, Goethe şi Chamisso — a jucat un rol hotărîtor în ansamblul interpretării.

În dimineaţa zilei de 16 octombrie, în casa memorială Robert Schumann, membrii juriului de pian şi canto, concurenţii, observatorii şi invitaţii celui de al IV-lea Concurs Internaţional Robert Schumann, au fost salutaţi cu cuvinte calde de bun venit de către Prof. Dr. Karl Laux, preşedintele societăţii Robert Schumann din R.D.G. În continuare a urmat depunerea de coroane la monumentul lui Robert Schumann, situat lîngă pitorescul „Schwanenteich". Seara a avut loc concertul festiv de deschidere a concursului. Orchestra simfonică a oraşului Zwickau, condusă de dirijorul Hans Storck, a prezentat un program variat şi interesant, cu „Variaţiuni simfonice pe o temă de Robert Schumann" de Kurt Schwaen. Primii cornişti ai orchestrei „Gewandhaus" din Leipzig au prezentat cu virtuozitate şi strălucire o lucrare puţin cunoscută, dar de cert interes artistic: „Konzertstück" în fa major, op. 86 (1849) pentru patru corni şi orchestră de Robert Schumann. Cele trei mişcări ale lucrării — compozitorul scrie pe bună dreptate editorului Simrok: ...„cred că, pînă acum, aşa ceva nu există încă" — respiră prospeţime şi frumuseţe, un elan tineresc fără margini, incluzînd momente de o dificultate extremă pentru temerarii soliști. În încheiere a răsunat Simfonia a patra în re-minor, op. 120, şi anume prima versiune realizată în vara şi toamna anului 1841. Obişnuit a auzi cea de a doua versiune — prezentată de Schumann în 1853 la festivităţile muzicale de la Düsseldorf — am fost mai întîi surprins, pentru ca, pe parcursul desfăşurării, să recunosc din ce în ce mai mult virtualităţile versiunii prime (ea a fost de fapt cea de a doua simfonie), spontaneitatea muzicii, acel „altceva" în instrumentaţie şi impuls artistic, să înţeleg sensul formei muzicale în ansamblul ei, mult apropiată de o vastă Fantesie simfonică. Schumann romanticul şi novatorul, încercînd să străpungă cercul de fier al genului, se corectează mai tîrziu — în chip magistral ce-i drept — imprimînd simfoniei acel echilibru clasic, acea stare specifîc finită care este proprie celei de a doua versiuni.

A urmat apoi concursul propriu-zis, plin de zile febrile, cu pauze scurte între etape, în care de fapt emoţia şi aşteptarea creşteau. În sălile Conservatorului din Zwichau, orele de studiu se terminau uneori la clopotul de miez de noapte. Fiecare căuta să se întreacă şi, în principal, să-i întreacă pe toţi. Şi totuşi cîtă prietenie, înţelegere inimoasă şi atenţie între toţi participanţii, în amestecul de voci şi limbi atît de diferite, cîtă inventivitate în gesticulaţia semantică venită să suplinească cunoştinţele reciproce de germană, franceză, engleză sau japoneză. Etapele superioare apropiau pe cei selectaţi, înlesnind compararea calităţilor şi multiplelor aspecte particulare — favorizante sau, dimpotrivă, atenuante — contribuind la o firească ierarhizare a celor mai buni.

La capătul acestui drum ne-a fost dat să trăim momente de plăcută emoţie şi deosebită satisfacţie: Ionel Pantea, basul clujean, s-a dovedit a fi cel mai bun dintre toţi candidaţii slujitori ai liedului de aici, clasîndu-se pe locul I, obţinînd Premiul I şi medalia

de aur. Fericit, proaspătul laureat al Concursului Internațional Robert Schumann a fost felicitat cu deosebită căldură de membrii juriului — în componența căruia se aflau personalități de renume mondial —, de publicul prezent de-alungul etapelor, de prieteni și admiratori. Din juriu a făcut de asemenea parte prof. Iolanda Mărculescu, ale cărei expuneri și observații asupra tehnicii cîntului au trezit un viu interes.

Și acum impresiile etapelor. Prima apariție a cuplului Ionel Pantea și Ștefan Ronai (pian) — deosebit de bine și armonios închegat, vădind o colaborare artistică îndelungată și inteligentă — a fost un recital de o ținută impecabilă. Programul a cuprins liedurile *Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes, Mondnacht* (liedul obligator pentru toate vocile), *Die beiden Grenadiere* (toate de Schumann), *In diesem Wetter* (de Gustav Mahler) și *Aux Demoiseles paresseuses* (de George Enescu). Vocea caldă, expresivă, condusă cu finețe în frazare a atras în mod spontan atenția generală. Cîntul lui Ionel Pantea respiră o muzicalitate profundă, include o exteriorizare firească a unui conținut trăit, interiorizat și bine intuit. Etapa a doua — lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf — ne-a dat convingerea că Ionel Pantea și Ștefan Ronai se anunță indiscutabil drept cuplul cel mai bun și artistic echilibrat în această competiție de mare anvergură. În etapa ultimă, mesajul poetic și filozofic din *Heine-Lieder* de Robert Schumann a fost tălmăcit cu o impresionantă măestrie și maturitate. A fost o prezență sobră și constantă în fluxul oscilator a realizărilor dovedite de mulți concurenți buni de-alungul zilelor de concurs. Și, poate, ceea ce a impus în mod deosebit a fost nota de personalitate relevată de Ionel Pantea în concepție, gradare și concretizare a înregistrării poetice, în fericita simbioză dintre text și muzică. Au fost momente de reală artă schumanniană, încununate de laurii victoriei. Ordinea primilor cinci clasați în concursul de canto a fost următoarea: I. Ionel Pantea, bas, R. S. România; II. Julia Albonico, soprană, Uruguay; III. Jürgen Hartfiel, bariton, R.D.G.; IV. Thomas Tomaschke, bas, R.D.G.; V. Robert Leslie Bateman, bariton, Anglia.

În prima dimineață a concursului de pian, în sala „Lindenhof", Eliso Virdzaladze (U.R.S.S., aspirantă la Conservatorul din Tbilisi) a fost artista care făcea să vibreze în aerul festiv al orașului Zwichau sunetele inaugurale. Redau exact observațiile notate în caetul meu: „a deschis concursul, ridicînd stacheta pretențiilor foarte sus. Este o artistă fină și calmă, aptă de a grada sonoritățile pianului pînă la un tumult simfonic. Frazează deosebit de inteligent, construind în mic și în mare edificiul sonor. Claritate remarcabilă în planuri sonore și culori, sobrietate pasională în cînt. Recitalul ei a constituit o reușită".

N-am să uit multă vreme puritatea stilistică dovedită în Sonata în Si-bemol major, K.V. 333 de Wolfgang Amadeus Mozart, capacitatea de a contura variațiuni de caracter cu expresii infinit diferențiate din *Variations sérieuses* op. 54 de Mendelssohn-Bartholdi, siguranța tehnică și forța de a capta muzicalitatea atît de matură, toate prezente în chip armonios în interpretarea desăvîrșită a *Studiilor simfonice* op. 13 de Robert Schumann. Și această artistă, atît de cuceritoare în felul ei de a fi, a cîștigat laurii victoriei prin constanța realizărilor de-alungul etapelor consecutive, prin creșterea realizărilor artistice. Redau și aici ordinea primilor clasați: I. Eliso Virsaladze (U.R.S.S.); II. Svetlana Navasardjan (U.R.S.S.); III. Ewgenia Saharieva (R. P. Bulgaria) și Raina Padareva (R. P. Bulgaria); V. Udo Kuhnert (R.D.G.) și Peter Rhode (R.D.G.).

În sala *Lindenhof*, a avut loc înmînarea premiilor și diplomelor, iar laureații, pătrunși de un imn al bucuriei au stîrnit entuziasmul publicului, cinstind, încă o dată în acest cadru solemn memoria și opera marelui muzician Robert Schumann.

WILHELM BERGER

DIN ȚARĂ

Craiova

Cenaclul din Craiova al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România își desfășoară activitatea sub conducerea unui birou alcătuit din 5 membri. Se fac aci audiții regulate de lucrări, fie în scopul recomandării lor birourilor Uniunii Compozitorilor, fie în vederea unor analize cu caracter didactic, privind de pildă coruri ale fruntașilor noștri ca D. Kiriac, Ion Chirescu, Paul Constantinescu și alții, se analizează critic structurile armonice ale unor piese mai evoluate, se țin uneori lecții cu caracter ocazional, pe măsura ivirii unor probleme specifice.

Una din preocupările cenaclului o constituie și legătura cu amatorii, care primesc sfaturi și îndrumări în domeniul creației muzicale.

În scopul unei afirmări concrete a activității componistice depuse de membrii săi, cenaclul craiovean a organizat în cursul lunei noiembrie 1966, un concert simfonic cuprinzînd exclusiv lucrări ale compozitorilor din localitate și anume: Simfonia II „Rustica" partea I de Nicolae Julea, Fantezie populară de Ștefan Popovici, Cîntece și jocuri românești de Constantin Paraschivescu, „În veacul de aur" pentru cor și orchestră de Mihail Bîrcă, „Așa e partidul" de Romeo Rădescu, Cîntec ciobănesc de Petre Severin (solistă Anișoara Isailă) și Poem în memoria eroilor partidului de Ovidiu Gheorghiu (recitator Constantin Sassu).

Pe plan general, tematica pieselor executate constă în redarea unor aspecte ale luptei poporului nostru, sub conducerea partidului, pentru constituirea vieții noi și în zugrăvirea frumuseților plaiurilor noastre.

Ca notă comună a acestora se degajează melodismul și larga accesibilitate sub raportul limbajului utilizat și fundamentarea discursului muzical pe intonațiile populare.

Simfonia II „Rustica", partea I, a compozitorului Nicolae Julea se remarcă printr-o bună scriitură orchestrală și echilibru al contrastelor.

„Fantezia populară" de Ștefan Popovici, luminoasă și dinamică, constînd dintr-o serie de cîntece și jocuri populare (doină, horă, sîrbă, etc.), cu caracter rapsodic, este prezentată într-o armonizare vădit accesibilă, de natură a fi primită ușor de masele largi.

„Cîntecele și jocurile românești" ale lui Constantin Paraschivescu se înscriu pe linia unui tradiționalism.

Maestrul Mihail Bîrcă, „decanul" de vîrstă al compozitorilor craioveni, și-a cîștigat, prin rodnica sa activitate de compozitor, pedagog și dirijor, un bine meritat prestigiu.

Lucrarea sa „În veacul de aur" este o muzică sinceră, clară și dinamică, avînd o armonizare simplă și în același timp deosebit de logică și convingătoare. Este o lucrare care, prin limpezimea și măestria expunerii ei, cucerește pe ascultători.

„Așa e partidul" de Romeo Rădescu, deși conceput în spirit de largă accesibilitate, schițează pe alocuri tendințe de simfonism cu contraste expresive. Este o piesă scrisă cu căldură, avînd un conținut mobilizator.

Compozitorul, profesorul și dirijorul Petre Severin ne-a prezentat „Cîntec ciobănesc" pentru solistă, cor și orchestră. Lucrarea este expusă în chip de suită de cîntece avînd la bază folclorul oltenesc, pe care compozitorul îl cunoaște în adîncime. Melodica și armonizarea ei îngrijită, ca și sinceritatea ce o animă, o fac deosebit de plăcută la ascultat.

Concertul s-a încheiat cu „Poem în memoria eroilor partidului" de Ovidiu Gheorghiu, pentru cor, recitator și orchestră, scris pe versurile lui Petre Dragu.

Varietatea expresiei prin contraste, coloritul armonic și orchestral, dramatismul fără ostentație, simplitatea în sensul bun al cuvîntului, ca și comentarea muzicală fidelă textului poetic, constituie calitățile de bază ale acestei lucrări.

Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Oltenia" sub bagheta valorosului ei dirijor, Teodor Costin, alături de corul Ansamblului „N. Bălcescu" condus de Alexandru Racu, împreună cu soliștii respectivi, au adus cu dragoste și înțelegere, o contribuție substanțială la reușita concertului.

Cenaclul din Craiova al Uniunii Compozitorilor se găsește, fără îndoială, într-o fază incipientă. Cu atît mai mult el reclamă o preocupare și o îndrumare cît mai atentă din partea conducerii Uniunii compozitorilor.

Prin punerea la dispoziția compozitorilor locali a unui material documentar cît mai cuprinzător (partituri, discuri, benzi de magnetofon) și prin contacte cît mai asidui, aceștia vor putea fi puși în situația de a cunoaște stadiul muzicii contemporane românești și universale, condiție esențială pentru înnoiri fecunde.

DIAMANDI GHECIU

Tîrgu-Mureș

Am mai avut prilejul să ne pronunțăm asupra baletului „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, arătînd la vreme semnificația înnoitoare a acestuia în creația maestrului și în muzica românească contemporană. Este interesant de văzut cum virtualitatea cîtorva interpretări succesive (a Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, a Teatrului de Operă și Balet și a Orchestrei de Stat a Uniunii Sovietice — toate sub conducerea lui Iosif Conta, precum și aceea a colectivului Operei de Stat din Cluj — dirijor Petre Sbîrcea) a conturat finalmente imaginea obiectivă a operei, valoarea ei inalienabilă. Dar ce ar putea adăuga o nouă luare de contact cu muzica acestui balet? În primul rînd o idee tot mai clară despre universul ei emoțional, ce nu se dezvăluie cu aceeași ușurință cu care surprinzi de pildă amănuntul tehnic; analiza laborioasă poate duce oricînd la construcții muzicologice savante, dar numai urmărind creației în circulația ei, în confruntare cu mediul muzical viu îi restituie existența ei interioară.

Muzica la baletul „Întoarcerea din adîncuri" se impune ca emanație a unui mare gest liric. Punctul de pornire real, ideația literară, oricît de încărcată de sensuri simbolice cum de altfel este libretul Marianei Dumitrescu, nu ar fi fost un motiv suficient pentru declanșarea acestui efort, fără o grupare a liniilor de forță într-un context muzical specific. Liricul se exprimă aici direct, fiind sesizabil prin intermediul unei muzici patetice — în sens de maximă încordare. Este așa dar unic acest suflu, înscris la o primă impresie, într-o sferă limitată a emoționalității (lipsită de acel abandon liric pretins de unii) și a mijloacelor (dintre care, după alții, orchestrația nu evită o oarecare monotonie). Dar interpretului, odată pătruns în acest univers „compact", i se relevă complexitatea lui, bogăția întruchipărilor muzicale. Ceea ce părea puțin diferențiat, apare dintr-o dată clădit din contraste subtile, din planuri discret reunite. Un imponderabil caracter „de gen" țesut din fine caracterizări, ca să spun astfel psihologic-muzicale, diferențiază dansurile primei Suite. Calitatea de căpetenie a interpretării pe care tînărul dirijor Remus Georgescu a hărăzit-o Suitei în fruntea Filarmonicii din Tîrgu-Mureș a fost aceea de a fi evidențiat acest specific, acest raport dintre unitate și elementul de contrast general. Dincolo de rigoarea orgiastică a dansului am resimțit permanent inefabilul liricii adînci. Fiecare dintre dansuri și-a dezvăluit virtuțile poetice nu printr-o dimensiune „programatică" supraadăugată ci, dimpotrivă, prin adîncirea amănuntului conținut în textul muzical. Singura

cale în surprinderea acestei realități a constituit-o redarea fluentă și în deplină cunoștință de cauză a partiturii. Remus Georgescu a redat-o cu convingere, printr-o gestică elocventă ce urmărea articulațiile mari, logica discursului. În subtextul acestei tălmăciri rămîne sesizabil detaliul cizelat în repetiții. Orchestra, la rîndu-i mărturisea aceeași muncă temeinică ce i-a conferit în concert veritabila strălucire tehnică și expresivă (vigoarea coardelor, promptitudinea de atac a suflătorilor).

Amploarea programului, ce a înmănunchiat piese de dimensiunile și rigoarea a trei simfonii, nu a împietat asupra „susținerii" părții orchestrale a Concertului pentru pian nr. 2 de Brahms (în care pianistul Alexandru Demetriad a cucerit nivelul unei alese sensibilități) și asupra redării în bune condițiuni a Simfoniei a VII-a de Beethoven. Într-un cuvînt, un succes remarcabil al artiștilor mureșeni.

GHEORGHE FIRCA

Opera Xerxes de Haendel prezentată în premieră pe țară de Teatrul muzical din Brașov

Teatrul muzical din Brașov, colectiv care nu demult și-a sărbătorit cea de a zecea aniversare, oferă în ultimul timp surprize tot mai interesante: pe lîngă vizibilele încercări de omogenizare a ansamblului și maturizarea sa în interpretarea unor variate genuri muzicale ca: operă, operetă, operă comică, comedie muzicală, — iată-l pornind într-o curajoasă investigație în domeniul creației de operă, a unuia dintre cei mai valoroși și în același timp uitați creatori ai genului: Haendel.

Îndrăzneala inițiativei nu constă numai în ineditul ei, ci mai ales în dificultățile care se ridică în fața unui întreg colectiv familiarizat, — din păcate ca mai toate celelalte de același fel din țara noastră, — aproape în exclusivitate cu repertoriul italian și francez din secolul trecut și de la începutul secolului nostru; apoi, în înfruntarea marelui semn de întrebare legat de eficacitatea spectacolului asupra unui public neobișnuit, la rîndul său, cu recepționarea unui asemenea gen de operă, în care elementul melodramatic spectacular, propriu operei romantice și postromantice, cu efecte destul de sigure în ceea ce privește trezirea emoției artistice, — se cere înlocuit cu o expresivitate total deosebită, bazată pe sobrietate și interiorizare.

Odată decisă înfruntarea acestor piedici, în momentul punerii în scenă a operei „Xerxes" și după reprezentarea ei la Brașov, colectivul a pornit la examenul reprezentat de turneul la București, înfățișînd spectacolul pe scena Teatrului de Operă și Balet.

Lui Norbert Petri i-a revenit misiunea realizării muzicale a spectacolului. Cunoașterea atmosferei specifice care se degajează din arta muzicală a barocului și din creația lui Haendel în special, precum și experiența dirijorală acumulată paralel cu activitatea în cadrul Teatrului muzical brașovean încă de la înființarea acestuia, și-au dat roadele. Întregul colectiv, sub îndrumarea lui, a făcut eforturi meritorii de a se integra în cadrul cerut de specificul epocii și al muzicii, dacă nu întotdeauna cu realizări artistice propriu zise, cel puțin cu bun gust, stil și ținută adecvate.

Urmărind mai îndeaproape realizările diferitelor compartimente, voi începe cu orchestra care, în afară de acompaniamente, a avut de susținut numeroase introduceri de acte și momente coregrafice. Dintre acestea, s-a evidențiat în mod special interpretarea îngrijită, colorată, nuanțată, a Uverturii, — una din frumoasele pagini simfonice haendeliene; în introducerile celorlalte acte și în balete însă (pentru acestea din urmă fiind alese fragmente din „Muzica apelor" de același compozitor), au fost numeroase decalaje, nesiguranțe și greșeli de atac (în special la corni și trompete) care, cu o mai mare atenție, se puteau desigur remedia.

Revenind la acompaniamentul părților cîntate, acesta a fost redat cu o discretă muzicalitate, cu un dozaj sonor chibzuit și totodată eficient, mai ales în ceea ce privește sublinierea liniilor contrapunctice. Era de dorit însă, în multe momente, o mai mare atenție din partea dirijorului în respectarea și menținerea tempo-urilor stabilite, cu alte cuvinte evitarea pericolului de a se lăsa antrenat de cîntăreții tentați, la rîndul lor, către un cînt mai personal, specificul lucrării nepermițînd maniera de a cînta „ad libitum".

Din grupul soliștilor, se cuvine subliniată realizarea — muzicală și scenică, — a lui Helge Bömches, în scurtul dar dificilul rol buf al sclavului Elviro. Posesor al unui frumos glas de bas-bariton, mînuit cu suficientă siguranță și expresivitate, inteligent, agil și plin de un umor natural în jocul său de scenă, Helge Bömches s-a dovedit a fi unul dintre cei mai dotați interpreți ai Teatrului muzical din Brașov.

Un artist liric de calitate s-a dovedit a fi și Ion Gonțea, interpretul rolului Arsamenes; în multe din numeroasele sale arii și recitative, a atins reale culmi de ținută artistică, atît printr-o intensă trăire a momentul dramatic, cît și printr-o redare vocală bine condusă, cu înțelegerea stilului și sensibilitate în frazare.

Elena Șerban-Szigetti a fost o Romilda plină de farmec, cu un joc degajat și natural, cu o interpretare vocală, nuanțată, atît în momentele lirice, cît și în cele dramatice; cîteva distonări au umbrit însă, din păcate, realele ei calități vocale.

Aceleași defecte au fost remarcate și la Maria Burz (în rolul Atalanta), — de altfel o soprană de coloratură cu o voce frumoasă și cu mari posibilități în tehnica de virtuozitate.

Lucia Juvara în rolul Amastris și Ion Ghițan în rolul Ariodates au cîntat și au jucat corect, fără a depăși însă limitele unei realizări conștiincioase a respectivelor roluri.

Asupra lui Antonio Fussan, deținătorul rolului principal Xerxes, nu ne putem pronunța, cîntărețul fiind pus în situația de a se prezenta într-o vizibilă indispoziție vocală, care nu i-a permis să se des-

fășoare din punct de vedere muzical. Dacă acest accident i-a produs o oarecare crispare și nesiguranță la începutul operei, interpretul a reușit totuși, treptat, să se integreze numai din punct de vedere scenic în rolul său, lăsînd să se întrevadă în unele momente și calități muzicale.

Un punct bun, comun tuturor interpreților vocali ai operei a fost evitarea tentației de a apela la efecte de intensitate, — nuanțele de piano și mezzo-forte nefiind depășite decît în momentele cerute de dramaturgie ; acest lucru dovedește odată în plus competența și bunul gust al îndrumării lor muzicale.

Corurile operei, scrise cu măiestria specifică marelui compozitor, se cereau interpretate cu mai multă siguranță, pregnanță și omogenitate.

Momentele coregrafice, mai mult sau mai puțin legate de atmosfera generală a lucrării, au avut calitatea de a crea plăcute divertismente și, uneori, ingenioase comentarii ale acțiunii.

Decorurile simple și cu o sugestivă stilizare (în afară de două panouri de un stil cubist discrepant), armonia de culori inspirate din arta persană, degajată atît din decoruri, cît și din jocul de lumini și mai ales din frumoasele costume, au întregit cadrul vizual al spectacolului.

În sfîrșit, regia a reușit să îmbine ingenios, discret, dar artistic, cerințele stilului baroc privite dintr-o concepție modernă, cu inspirația din vechea artă plastică persană. Multe gesturi, mișcări și tablouri de ansamblu păreau desprinse din miniaturile persane atît de caracteristice. La realizarea acestora, experiența multilaterală a interpreților, obișnuiți cu numeroasele ramuri ale muzicii de scenă de care vorbeam la început, a avut un rol hotărîtor.

Programul de sală, redactat cu competență și grije (autor : Norbert Petri), a făcut la rîndul său dovada unei serioase preocupări a Teatrului muzical din Brașov de a contribui la educarea muzicală a publicului.

Cele cîteva deficiențe ale spectacolului, — perfect remediabile într-o muncă viitoare, — nu umbresc frumoasa realizare a colectivului brașovean care, înscriind în repertoriul său — oricum impresionant de bogat față de vîrsta lui — o lucrare de mari pretenții atît din punct de vedere muzical, cît și scenic, — merge cu pași siguri către lărgirea orizontului său artistic și către maturizarea sa. Sîntem convinși că această primă experiență, soldată în general cu succes, deschide drumul altora, tot atît de interesante.

În încheierea acestor rînduri, nu putem evita tristul gînd că prima noastră scenă lirică s-a oprit la o unică investigație în repertoriul vechi de operă, — și anume la „Orfeu" de Gluck. Nu putem neglija faptul că secolele XVII și în special XVIII oferă iubitorilor de muzică și interpreților o seamă de creații de valoare, uitate în rafturile bibliotecilor.

MELINE POLADIAN-GHENEA

ACTUALITATEA INTERNAȚIONALĂ

Unele anunțuri din repertoriul de operă pentru primele luni ale anului 1967 :

„Soldații" de Bernd Alois Zimmermann, la Teatrul orășenesc din Colonia.

„Luna" de Carl Orff, la opera din Berna.

„Micul Lord" de Hans Werner Henze, la opera din Brno (în limba cehă), fiind programată deasemenea o premieră la Göteborg și la San Diego-California.

Pentru primele luni care s-au scurs de la deschiderea stagiunilor europene 1966/67, presa muzicală consemnează o serie de evenimente din care desprindem cîteva din cele mai reprezentative.

Teatrul din MANNHEIM a prezentat opera „Hero și Leandru" de Günter Bialas. După oratoriul „Începuturi" (1962) și opera feerică „Jorinde și Joringel" (1963), Bialas abordează acum un subiect care îi oferă — prin libretul lui Erik Spiess după drama cu același nume de Grillparzer — interesante posibilități de realizare muzicală. Corul îndeplinește aici funcțiunea de recitator și comentator al dramei, îmbinînd coloritul antic al subiectului cu atmosfera romantică a dramaturgiei germane din secolul al XIX-lea. În general, o notă de eclectism a marcat întreaga realizare a spectacolului : regia (Ernst Dietz) a imprimat unele accente dramatice, destul de nefericit conturate prin decorurile stilizate ale scenografiei (Ekkehard Grübler), în timp ce concepția dirijorală (Horst Stein) a reușit să denatureze — prin nuanțări drastice — suflul romantic al operei. S-a remarcat îndeosebi interpretarea Ursulei Rhein în rolul Hero.

La STOKHOLM, în cadrul celei de a 40-a ediții a Festivalului internațional de muzică contemporană, s-a pus în scenă o nouă lucrare a tînărului compozitor suedez Gunnar Buch, „Pretendenții la tron", bazată pe un libret după piesa cu același titlu de Ibsen. După părerea criticilor, partitura a constituit elementul cel mai interesant, reliefînd esența dramatică a subiectului : lupta dintre sentiment și datorie, dintre preferințele personale și răspunderea publică. Lupta pentru putere a celor trei personaje-cheie (tutorele Skude, prințul Hakon și episcopul Nikolas) este bine conturată, în ciuda faptului că libretul a restrîns cele 5 acte ale piesei la o desfășurare statică de două mari tablouri, în care se discută, se negociază, se meditează. Un „teatru în vid" (ca echivalent aproximativ al dramei de idei), în care atît bagheta cunoscutului dirijor Stig Westerberg, cît și viziunea regizorală a lui Folke Albenius, și-au făcut datoria cu prisosință.

Stagiunea operei din KASSEL s-a deschis cu „Wozzeck" de Alban Berg, imprimînd, de la bun început, spectacolelor ulterioare linia unei atmosfere dense, de mare tensiune dramatică. Interpretarea dirijorală a lui Gerd Albrecht a realizat un lirism care contrastează deseori cu concepția regizorală re-

*) după : Journal Musical Français (Nr. 151/1966) ; Österreichische Musikzeitschrift (an. 21, Nr. 10/1966) ; Hudebni Rozhledy (Nr. 18, 19, 20/1966) ; Musik und Gesellschaft (Nr. 10/1966); Vie musicale autrichienne (sept 1966); Neue Zeitschrift für Musik (an. 127, Nr. 10/1966); Melos (an. 33, Nr. 10/1966); Peters Nachrichten noiembrie 1966) ; Agénda Musical Bèlge (Nr. 11/1966) ; Music and Musicians (Nr. 11/1966).

alistă a lui Ulbricht Brecht — promotorul unor figuri precis și *dur* conturate. Într-o ambianță lirică însă, accentele dramatice cunosc o detașare mai viguroasă, iar procedeul acesta (experimentat în stagiunea trecută de la Frankfurt pe Main prin colaborarea dintre Pierre Boulez și Wieland Wagner) pare a fi consacrat o conduită după care se orientează acum majoritatea înscenărilor cu „Wozzeck". Soliștii de la Kassel au fost Edgar Keenon (rolul titular) și Anna Green (Maria).

Scala din MILANO a montat baletul „La Strada", după cunoscutul film al lui Federico Fellini. Realizarea muzicală aparține tot lui Nino Rota (autorul muzicii de film), însă experiența coregrafică a demonstrat, odată mai mult, că punctele culminante ale unui gen de artă nu pot fi transpuse, la același nivel, în alt gen. Totul a eșuat într-un *balet narativ* (din timpul lui Salvatore Viganò) în care pantomima deplasată și leitmotivele grotești au riscat să ducă la o cădere răsunătoare. Atît dirijorul Armando Gatto (care a reușit să imprime un suflu de vioiciune — mai ales în scenele de ‚circ" și „nuntă"), cît și arta coregrafilor Mario Pistoni (Matto), Carla Fracci (Gelsomina) și Aldo Santambrogio (Zampanò) au însemnat adevărata „salvare a spectacolului.

Festivalul 1966 de la SALZBURG a cunoscut premiera unei opere, concepută ca o *secțiune transversală* a întregii culturi europene, atît în timp cît și în spațiu. Ca „pretext" s-a luat una din dramele lui Euripide, a cărei acțiune a fost prelucrată de Wystan H. Auden și Chester Kallman într-un libret de operă sub titlul de „Basarizii", muzica aparținînd lui Hans Werner Henze. Se poate vorbi de un dinamism intrinsec al operei, de contraste și negații axate pe o problematică filozofică. Drama reprezintă *omul contemporan* în proiecție retrospectivă, istorică, contrastele devenind de o relativitate absurdă. Personagiile-simboluri (Penteus-zi, Dionisos-noapte etc.) poartă costumele tuturor epocilor, iar scenografia (semnată de Filippo Sanjust) ne înfățișează alegorii de tipul altarelor dionisiace de la Teba, avînd ca fundal zgîrienorii din Los Angeles. Regele Penteus îmbină trăsături din Oedip și Hamlet, iar personagiile feminine sînt îmbrăcate după moda imperiului napoleonian ; căpeteniile de oști poartă armuri din secolul XIV.

Din punct de vedere muzical, Henze manevrează cîte ceva din toate tehnicile, de la Debussy pînă la Berg, realizînd efecte ce se vor, într-un fel, wagneriene — de aci și afirmația unora, că romantismul german și-a găsit un urmaș demn. De remarcat că Henze și-a prelungit colaborarea cu cei doi libretiști (Auden și Kallman), lucrînd la o operă educativă, bazată pe trei fabule de Esop.

Cunoscuta „Metropolitan Opera" din NEW York și-a deschis porțile în noul local *Lincoln Centre*, cu o operă amintind genul filmelor „monumentale" ale lui Cecil de Miller : „Antoniu și Cleopatra", de Samuel Barber. Libretistul Franco Zeffirelli (care a preluat și sarcina scenografică), a urmărit în modul cel mai fidel acțiunea dramei shakespeariene, atît ca dialoguri cît și ca situații. Însă muzica lui Barber nu depășește simplul *descriptivism* — de aici și impresia că acțiunea ne redă mai curînd *scheletul* cunoscutei drame, și nicidecum substanța acesteia. Multe lacune ale acestei concepții au fost împlinite prin arta interpretativă excepțională a cîntăreților — Leontyne Price (Cleopatra) și Justino Diaz (Antoniu). Montarea a fost grandioasă, de adevărat super-film : coruri, figurație masivă, balete — chiar și o mică grădină zoologică. Pentru acoperirea lipsei de tensiune psihologică interioară, s-a „...dat operei ce este al operei — și spectatorului, exact ceeace așteptase să vadă în seara premierei".

Opera din LEIPZIG a încercat o serie de *experiențe* în montarea unor spectacole mai vechi ale repertoriului, apelînd la regizorul Joachim Herz. După „Femeia fără umbră" (R. Strauss) și încercările cu „Don Juan" și „Flautul fermecat", o nouă capodoperă mozartiană a venit să completeze seria „renovărilor" : Nunta lui Figaro.

O primă defecțiune a înnoirii lui Herz o constituie distanțarea acțiunii scenice de spiritul muzicii — lucru unde eforturile dirijorului Vaclav Neumann au reușit să refacă punțile. Apoi, orientîndu-se prea puternic spre comedia de caracter a lui Beaumarchais, Herz transformă peisajul spaniol (care — fie spus — nu joacă un rol prea mare nici la Mozart și nici la da Ponte) într-unul prea „germanic", pierzîndu-se astfel din savoarea fermecătoarelor recitative mozartiene.

Herz are fantezie în conturarea personagiilor (uneori contrastele sînt de-a dreptul șocante), mergînd mult pe șarjă. Scenografia *demonstrativă*, sobră și stilizată în elementele ei esențiale (Karl von Appen, Berlin) completează această experiență, considerată mai puțin reușită — însă foarte stimulatoare.

LUCIAN GRIGOROVICI

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Muzica

Valorificarea moştenirii muzicienilor înaintaşi 1
Constantin Brăiloiu

Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi **10**

PE TEME DE ISTORIE

Cristian Ghenea
Concepţiile despre muzică ale unioniştilor 17

Viorel Cosma
O perioadă de iniţiative artistice 20

★

Prezenţe româneşti peste hotare 24

NOI CREAŢII

Alexandru Şumski
Simfonietta a VII-a de Mihail Andricu 25

Radu Gheciu
„Pe o plajă japoneză" de Mircea Istrate 26

PUNCTE DE VEDERE

Victor Iliescu
Esenţa raportului dintre conţinut şi formă în muzică 29

PORTRETE DE INTERPREŢI

Rodica Oana Pop
Antonin Ciolan 35

INTERVIUL NOSTRU

Dan Scurtulescu
Iosif Conta şi Radu Zvorişteanu 41

DE PESTE HOTARE

Wilhelm Berger
Concursul Robert Schumann 43

DIN ŢARĂ

Diamandi Gheciu
Craiova 45

Gheorghe Firca
Tg. Mureş 46

Meliné Poladian Ghenea
Opera Xerxes de Haendel prezentată în premieră pe ţară de Teatrul muzical din Braşov 47

★

Lucian Grigorovici
Actualitatea internaţională 48

Sommaire

Muzica

La valorisation de l'héritage des musiciens précurseurs 1
Constantin Brăiloiu

La musicologie et l'ethnomusicologie de nos jours 10

SUR THÈMES D'HISTOIRE

Cristian Ghenea
Les vues des „Unionistes" sur la musique 17

Viorel Cosma
Une période d'initiatives artistiques 20

★

Présences roumaines à l'étranger 24

NOUVELLES OEUVRES

Alexandru Şumski
La VII-ème symphoniette de Michel Andricu 25

Radu Gheciu
„Sur une plage japonaise" de Mircea Istrate 26

POINTS DE VUE

Victor Iliescu
L'essence du raport contenu — forme, en musique 29

PORTRAITS D'INTERPRÈTES

Rodica Oana Pop
Antonin Ciolan 35

NOTRE INTERVIEW

Dan Scurtulescu
Iosif Conta et Radu Svorişteanu 41

DE L'ÉTRANGER

Wilhelm Berger
Le concours Robert Schumann 43

LA VIE MUSICALE CHEZ NOUS

Dimandi Gheciu
Craiova 45

Gheorghe Firca
Tîrgu-Mureş 46

Meliné Poladian Ghenea
L'opéra Xerxes de Haendel en première au Théâtre musical de Braşov 47

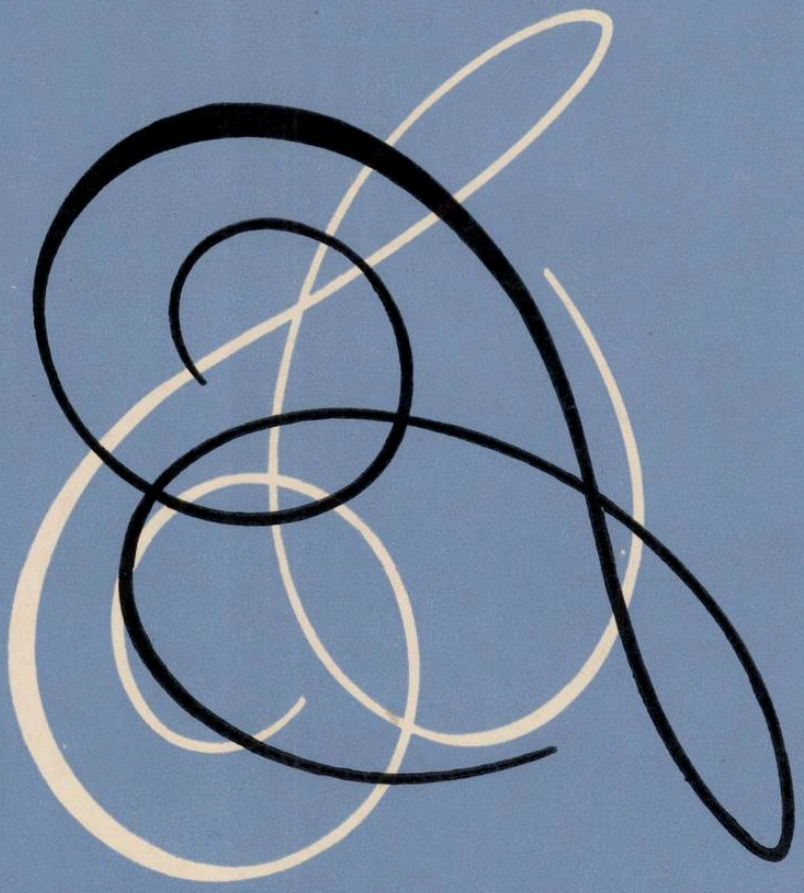
★

Lucian Grigorovici
L'actualité internationale 48

I. P. „Informaţia" — c. 4290

64.421

LEI 7



muzica

FEBRUARIE
1967

2

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 2 FEBRUARIE 1967

Tinereţea cîntecului de mase

de Radu Paladi

A vorbi de tinereţea unui gen de muzică tînăr prin însăşi definiţia sa, constituie la prima vedere un act formal. Şi totuşi, credem că o discuţie pe această temă este necesară în momentul de faţă, cînd genul cîntecului de mase pare să fi trecut pe un plan cu totul secundar în preocupările muzicienilor din ţara noastră.

De la începuturile lui, cîntecul de mase românesc s-a dovedit a fi profund legat de momentul istoric în care a fost creat ; un Porumbescu, un Vidu sau un Muzicescu au fost creatori-cetăţeni, iar cele mai bune cîntece ale lor, intrate în inima poporului nostru, sînt expresia unor năzuinţe patriotice fierbinţi, care animau conştiinţa oamenilor în perioadele respective : Unirea principatelor, Independenţa etc. Mai tîrziu, conţinutul cîntecelor de mase s-a îmbogăţit substanţial prin apariţia cîntecului revoluţionar, născut în focul luptei ilegaliste a comuniştilor. Odată cu momentele istorice cruciale al căror drum a fost deschis prin actul Eliberării patriei, cîntecul de mase a cunoscut, cum era şi firesc, o înflorire deosebită. Multe din cîntecele apărute atunci au pătruns deîndată în mase şi au fluturat la meetinguri, în pieţele publice, sub gloanţele mitralierelor puse în funcţie de guvernele burghezo-moşiereşti şi în toate prilejurile cînd colectivul simţea nevoia să-şi exprime prin cîntec hotărîrea de a instaura o viaţă nouă. Ulterior, dezvoltarea ţării noastre a căpătat o linie tot mai impetuoasă, proprie desăvîrşirii cuceririlor obţinute cu jertfă şi zbucium în anii frămîntaţi 1944—1948. Grandioasa ascensiune a României socialiste care are loc astăzi aduce sub ochii noştri zilnic şi la tot pasul fapte eroice, izbînzi care schimbă chipul ţării făcîndu-l mai mîndru, mai frumos împodobit. Eroismul se întîlneşte şi azi la tot pasul, chiar dacă nu mai îmbracă aspectul unor dramatice încleştări ci poartă haina unor fapte realizate cu liniştea şi fermitatea pe care le dau încrederea în ziua de azi şi de mîine.

Prefacerile economice, morale şi psihice sînt în plină desfăşurare ; ţara noastră se află azi sub semnul unei ample şi rapide dezvoltări, care ar trebui să-şi găsească în mod firesc expresia în toate formele de artă şi cu precădere în acele forme specifice, strîns legate de viaţa socială, din care face parte şi cîntecul de mase.

Subliniind rolul important al muzicii, în creşterea spirituală a tinerelor generaţii, a poporului nostru, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, Secretar general al C.C. al P.C.R., arăta în Cuvîntul rostit la Constituirea Consiliului Naţional al organizaţiilor de pionieri : „Avem convingerea că, înţelegînd ce aşteaptă poporul, societatea, de la ei, creatorii noştri vor da tot mai multe romane, poezii, cărţi de literatură, opere care prin conţinutul lor să răspundă cerinţelor formării unui tineret cu o concepţie înaintată, profund umanistă, care să poată să îndeplinească în cele mai bune condiţii sarcinile de construire a societăţii noastre. Compozitorii noştri datorează, de asemenea, copiilor şi tinerilor lucrări mai multe şi mai inspirate, de toate genurile, în primul rînd inspirate din viaţa şi lupta poporului nostru, care să le satisfacă nevoia de a cînta, de a-şi manifesta vitalitatea, elanurile vîrstei. Făurind noi opere de valoare, consacrate educaţiei tinerei generaţii, oamenii de artă şi cultură îndeplinesc o înaltă menire patriotică, contribuie la continua ridicare spirituală a poporului, la făurirea viitorului măreţ al României.

Iată unul din motivele pentru care cîntecul de mase îşi păstrează tinereţea şi o va păstra atîta vreme cît tinereţea va dăinui în spiritul poporului nostru, în năzuinţele şi înfăptuirile lui.

Un alt aspect al problemei, care ar trebui să trezească în conştiinţa creatorilor noştri mai mult spirit de răspundere şi exigenţă faţă de acest gen, este acela legat de activitatea numeroaselor formaţii corale care s-au născut la noi în ultimele două decenii, împînzind actualmente întreaga ţară. Apariţia acestor formaţii se bazează desigur pe existenţa unei frumoase tradiţii corale, dar este, de fapt, opera aproape exclusivă a regimului socialist care a trezit la viaţă culturală milioane de oameni ai patriei. Ţăranii şi muncitorii noştri, purtători de veacuri ai frumuseţilor muzicii populare, obişnuiţi cu formele pur melodice ale acesteia, cîntă astăzi muzica corală pe mai multe voci, deprinzînd armonia şi polifonia muzicii culte : în mod continuu, educaţia lor muzicală se îmbogăţeşte prin intermediul lucrărilor corale şi de mase pe care le interpretează. Acest fenomen nu este cunoscut în toată amploarea şi complexitatea sa de către o bună parte a compozitorilor noştri ; mulţi dintre noi ignorăm aproape total aceste milioane de proaspeţi iubitori de muzică şi nevoile lor spirituale.

Existenţa acestor formaţii ne întăreşte convingerea asupra actualităţii cîntecului de mase şi justifică din plin dreptul său la viaţă.

Nu toţi compozitorii împărtăşesc însă acest punct de vedere şi aceasta reiese în primul rînd din faptul că nu practică acest gen. Printr-o greşită restrîngere a accepţiunii termenului de muzică aşa zis superioară, printr-o exagerată intelectualizare a muzicii, printr-un soi de aristocratizare a gîndirii şi a concepţiilor estetice, unii muzicieni exclud forma cîntecului din categoria muzicii bune. Şi aceasta se produce, credem în primul rînd deoarece cîntecul implică un proces de creaţie în care să primeze spontaneitatea, melodicitatea şi expresivitatea, atribute excluse din jaloanele unor anumite direcţii de compoziţie modernă. Din păcate, despre această temă nu se prea vorbeşte în presa noastră de specialitate ; au apărut chiar articole potrivit cărora cîntecul de mase şi-ar găsi sprijinitori activi în generaţia nouă de compozitori, ceea ce este în general departe de adevăr. În realitate, prea puţini compozitori tineri au încercat să pătrundă în acest domeniu veşnic tînăr al muzicii şi nu este de înţeles de ce opinia publică ar trebui indusă în eroare.

Îndepărtarea multor compozitori de genul cîntecului are drept consecinţă faptul că acesta rămîne patrimoniul aproape rezervat al celor ce i s-au consacrat cu exclusivitate. Dintre aceştia, numeroşi creatori se dăruiesc cîntecului cu întreaga lor conştiinţă artistică, ridicînd prestigiul acestuia prin opere care continuă cu demnitate tradiţia genului. Alţii însă, prevalîndu-se de actualitatea şi necesitatea socială a cîntecelor de mase, scriu lucrări oarecari izvorîte mai mult dintr-o rutină meşteşugărească decît dintr-un spirit de inventivitate şi din talent, ştirbind astfel valoarea acestei muzici.

Fuga creatorului în faţa procesului vieţii, care se reflectă şi prin fuga lui în faţa genului cîntecului de mase, refugierea într-o lume spi-

rituală în sine, ruptă de realitate nu a fost niciodată caracteristică marilor figuri de artişti. Adevăratul creator e frămîntat de problematica socială şi artistică a timpului său şi devine un factor activ al dezvoltării societăţii contemporane lui, fie că este mai mult sau mai puţin conştient de aceasta. A fi contemporan înseamnă în primul rînd a înţelege problematica timpului tău în esenţa ei şi nu a te pierde în speculaţii formale, al căror miraj strălucitor poate denatura uneori adevăratul conţinut al contemporaneităţii. Se tinde foarte mult în ultima vreme în ţara noastră spre cucerirea unor domenii sonore noi, se vorbeşte aproape exclusiv despre „structuri" şi „rapoarte matematice" în alcătuirea materialului sonor, în dorinţa de a fi pe aceleaşi coordonate cu ceea ce se prezintă la unele din festivalurile muzicii moderne de peste hotare. Nu se analizează însă şi nu se ţine seama de faptul că imitînd procedee străine, o tehnică sau o manieră componistică elaborată de alţii nu facem decît să trecem printr-un proces exterior, de însuşire a unor elemente dinafară şi nicidecum printr-un adevărat proces creator, care să fie izvorît dintr-o necesitate proprie. Imităm cu tot dinadinsul, de teama de a nu rămîne înapoiaţi, o manieră pe care istoria o va aşeza la locul cuvenit, dar nu ne gîndim — decît cu unele excepţii cu rezultate de altfel foarte rodnice — că creem o muzică izvorîtă din esenţa de gîndire şi sensibilitate a poporului nostru. Vitalitatea, optimismul caracteristice acestui colţ al Europei, duioşia şi nostalgia sufletului românesc, îmbinate cu humorul nostru caracteristic, echilibrul nostru interior nu se pot împăca cu haosul muzical ori cît de organizat al unei lumi în derută al cărui punct de sprijin şi credinţă este atît de tulburat în secolul nostru. Şi acest lucru trebuie să fie înţeles de orice creator adevărat, pentru care patriotismul nu este doar o noţiune formală, goală.

Cultura poporului român are profunde şi temeinice tradiţii, care s-au ridicat nu odată la gradul unor valori universale. Reflectînd la operele sculpturale făurite pe teritoriul nostru de băştinaşii daco-geţi, a căror frumuseţe este descoperită astăzi cu uimire, gîndindu-ne la armonia şi limpezimea limbii noastre, element de bază în caracterizarea simţului artistic al unui popor, analizînd folclorul nostru poetic, muzical şi coregrafic, sau admirînd minunatul simţ al culorilor şi viaţa ce clocoteşte în arta noastră populară decorativă, ajungem la concluzia că făuritorul Mioriţei şi al doinelor este un popor deosebit de înzestrat pentru artă. Rod al acestei înzestrări, arta noastră cultă, deşi s-a dezvoltat tîrziu din cauza condiţiilor istorice vitrege, a dat naştere unor personalităţi remarcabile, a căror creaţie completează şi desăvîrşeşte zestrea culturală a poporului nostru. Un Eminescu sau Grigorescu, Luchian sau Enescu, un Brîncuşi sau Ţuculescu, un Lipatti sau Arghezi nu s-ar fi putut naşte pe un sol arid. Exprimîndu-se pe ei, aceştia, şi pe lîngă ei mulţi alţii, au contribuit la făurirea culturii poporului român, exprimînd în acelaşi timp fiinţa şi profilul acestui popor.

Astăzi dezvoltarea artei noastre are loc în condiţii istorice superioare ; curba istoriei poporului nostru este în plină ascensiune, iar patrimoniul cultural naţional îşi aşteaptă personalităţile de geniu care să continue drumul început.

De aceea complexele de inferioritate de care suferă azi unii creatori, admiraţia excesivă şi fără rezerve sau preluarea fără discernămînt a unor moduri de gîndire muzicală sînt nejustificate.

Trăim într-o epocă de uriaşe cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, care influenţează în mod firesc şi asupra dezvoltării artelor. Rapida posibilitate de circulaţie a muzicii datorită mijloacelor moderne, ca şi descoperirile în domeniul acustic, al înregistrării sunetului exercită o înrîurire nemijlocită asupra evoluţiei artei muzicale. De aici se naşte probabil pericolul ca progresul şi inovaţia tehnică să primeze în mod absolut faţă de vibraţia sensibilităţii creatoare, aceasta din urmă fiind din ce în ce mai mult izgonită din domeniul creaţiei artistice. A fi la curent cu evoluţia muzicii de pretutindeni, a-ţi însuşi anumite procedee şi a experimenta altele nu echivalează însă cu uciderea esenţei umane a muzicii şi cu transformarea acesteia într-un alambicat laborator de

sunete în care se rezolvă oricît de strălucit probleme cerebrale de acustică sau matematică muzicală.

Năzuința spre mai bine, lupta noului cu vechiul — lege fundamentală a dialecticii — a condus dintotdeauna drumul artei, ca și al omenirii în general. Progresul și inovația nu sînt apanajul secolului nostru, așa cum s-ar părea poate unora ; ceea ce diferă față de trecut este doar viteza cu care se produc azi progresele. Pe cînd Bach străbătea pe jos lungi drumuri pentru a-l auzi pe Buxtehude, astăzi omul modern călătorește, după cum știm, prin spațiul cosmic. Oare viteza progresului tehnic justifică însă abolirea principiului fundamental estetic după care arta este expresia sensibilității umane ? Dimpotrivă, progresul tehnic, oricît de mare și de rapid ar fi el, nu poate schimba esența aluatului din care e plămădită ființa umană, spiritul omenesc, veșnica și minunata aspirație a acestuia către ideal.

În lumina aceasta să încercăm a pune în drepturile lui genul cîntecului de mase. Fără să pretindem a-i atribui o importanță sau valoare mai mare decît le are, trebuie totuși să scoatem în evidență faptul că, pe lîngă rolul lui social, cîntecul de mase are atributul de a-i pretinde compozitorului să pătrundă direct în lumea cantabilității, a expresivității. Nu întîmplător în unele opere majore din creația universală străbat ecouri de cîntece. Ele nu sînt simple citate, ci dovedesc contingențe mai profunde ale creatorilor respectivi cu sfera emoțională a cîntecului. Se poate trage concluzia că abordarea acestui gen de către compozitorii cu preocupări simfonice poate să constituie pentru aceștia un prilej permanent de a se adăpa la izvorul mereu proaspăt al spontaneității. Aceste două genuri de muzică, deși atît de diferite, nu se exclud prin urmare ; ar fi greșit să considerăm că un compozitor de muzică simfonică nu ar putea aborda cu succes cîntecul. Dimpotrivă, printr-o mai largă participare la dezvoltarea acestui gen militant care-și păstrează întreaga vigoare în perioada pe care o trăim, cîntecul de mase se va îmbogăți substanțial, contribuind la satisfacerea cerințelor spirituale ale poporului nostru, îndeplinindu-și misiunea lui mereu vie, de forță mobilizatoare a conștiinței omenești.

PREMIILE ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
PE ANUL 1965

— Premiul „GEORGE ENESCU" — Lucrările: a) Cîntec apelor țării. Autor: Gheorghe Costinescu; b) Simfonia. Autor: Zoltan Aladar.

— Premiul „CIPRIAN PORUMBESCU" — Lucrarea: Suita și Sonata. Autor: Dumitru Bughici.

Opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu

de Grigore Constantinescu

De secole, opera bufă constituie pentru teatrul liric una din modalitățile principale de zugrăvire, într-o formă voit accesibilă, a contemporaneității. Pînă în zilele noastre, Pergolese în *La serva padrona*, Telemann în *Pinpinone* sau Mozart în *Nunta lui Figaro* și *Cosi fan tutte*, ne aduc, învăluite în farmecul unei muzici nepieritoare, problemele de stringentă actualitate ale societății lor. Apoi, în secolul trecut, spiritul operei bufe triumfă în Italia, prin Rossini și Donizetti, iar în Franța, prin compozitorii aparținînd pleiadei de creatori ai genului „opéra comique". Acțiunea, în opera bufă, luată din aspecte de viață cotidiană, cerea compozitorului o muzică „a prezentului", care să corespundă în totul momentului descris. Alături de dansurile la modă, răsună astfel crîmpeie de melodii foarte populare, de cîntece cu directă adresare unui public venit să se regăsească pe scenă. Pe ambele planuri, în dramaturgie și muzică, critica se îmbină cu aluzia discretă, parodia moravurilor cu exprimarea unor sentimente general umane. Prin Puccini (ne gîndim în primul rînd la unica sa operă bufă, *Gianni Schichi*), o nouă manieră este conturată, privind acest gen de operă — manieră care pe de-o parte se orientează spre aspectul mereu actual al unor probleme sociale, dar care pe de alta rememorează, sub o formă stilizată, elemente mai vechi ale teatrului muzical comic. Wolf Ferrari o preia în cadrul comediilor sale muzicale, apoi Orff, Prokofiev, Britten etc. Pe această linie, cu duble sensuri, folosind cadrul de epocă dramatic și muzical drept pretext pentru dezbaterea unor probleme de actualitate (desigur, nu este decît unul dintre aspectele multiple ale comicului în opera contemporană), se înscrie și opera bufă a lui Pascal Bentoiu, terminată în anul 1964, operă inspirată după o comedie a lui Molière, *„Amorul doctor"*.

De la bun început, pentru a face o cît de sumară analiză a partiturii, situată în întregul complex denumit „spectacolul scenico-muzical", trebuie delimitate liniile directoare pe care este construită opera. Ce sugestii preia compozitorul din tradiția operei bufe și spectacolului comic? Muzical, alura vioaie în care se succed numerele — ariete, duete, terțete, cvartete, ansambluri — anumite rezonanțe discrete, de orchestră de cameră, și stilul tratării vocale, îmbinarea belcanto-ului, a ariei decorative cu recitativul; apoi o „dozare" stilistică a mijloacelor expresive, capabilă să descrie cu eficiență fiecare personaj, fără îngroșări sau exagerări; din aceeași sferă face parte și ideea de folosire a citatului muzical din cîntece cunoscute (spre pildă „Valencia" sau „Sur le pont d'Avignon") așa cum în vechea operă bufă eroii aduceau aminte publicului, prin melodii larg răspîndite, anumite situații tipice ale acțiunii. Din punct de vedere teatral, Pascal Bentoiu, libretist al operei sale, asimilează tehnica replicii molieriene, păstrează (desigur mai concentrat, potrivit cerințelor genului) desfășurarea alertă a scenelor; de asemenea, găsește o soluție binevenită prin împletirea spiritului propriu-zis de operă bufă cu cel al comediei-balet, pe care Molière o reprezenta la curtea Regelui Soare (nu ne referim doar la baletul final, ci și la diferitele momente de pe parcursul lucrării, ce cuprind „acțiuni scenice" în care implicația coregrafică are rolul expresiv și decorativ necesar). Toate aceste observații ce privesc preluarea tradiției, experienței de secole a teatrului ca și a muzicii pentru teatru, trebuie făcute și în ce privește echilibrul consecvent în cealaltă latură a realizării — în atitudinea modernă a artistului. Aici se remarcă, încă de la prima audiție, jovialitatea și lipsa de prejudecată cu care Pascal Bentoiu deschide larg accesul în opera sa ritmurilor de dans actuale, care înlocuiesc, cu eficiență și spiritualitate, gavotele, menuetele, rigaudonurile, forlanele sau saltarelele... Ritmul sincopat, cu evidente valențe de portretizare psihologică, străbate aproape întreaga partitură, chiar cînd nu este perfect identificabil cu „cha cha", „boogie-woogie", „twist"... Un alt domeniu exploatat cu finețe de autor este cel al parodierii (uneori chiar numai aluziv) a fondului muzicii operei romantice ca și a manierei tradiționale de interpretare.

Este cert că autorul nu a căzut în „păcatul de neiertat" al epigonismului. El a încercat să evite o astfel de tentație parodiind, cu deferență și dragoste, stilurile consacrate. Specificul portretizării muzicale se schimbă de la personaj la personaj, *tipizarea*, deși neostentativă și încadrîndu-se unității întregului, fiind una din „poantele" cele mai savuroase ale partiturii. Cei doi îndrăgostiți sînt adesea cuprinși de mari elanuri lirice; Sganarelle, descris printr-o muzică caricaturizantă, cu modalități stilistice voit învechite, este opus sprințarei subrete Lisetta, ale cărei replici intră cu dezinvoltură în cele mai îndrăznețe ritmuri sincopate. Medicii ocupă un loc aparte, prezentați într-o dublă ipostază; pedanți și inutili, înfășurați în mantia unei muzici cu implicații seriale, atunci cînd sînt văzuți de celelalte personaje; lăudăroși și oarecum vulgari cînd discută doar între ei (compozitorul îi persiflează fără milă, în amîndouă situațiile, folosind pretextul molierian pentru a arăta atitudini și obiceiuri care, din păcate... ne mai sînt încă foarte cunoscute). Ca tehnică a succesiunii numerelor, îmbinate cu recitative, se poate observa tendința spre o formă deschisă, spre legătura fără întreruperi de cadențe, legătură care conferă o sudură dramatică discursului muzical, cu direct corespondent în firescul acțiunii scenice. Nu am dori să se creadă că între o modalitate sau alta, în privința tradiției și noului, există nete delimitări; ca spectacol, *Amorul doctor* ne apare unitar, compozitorul conducînd cu consecvență toate mijloacele expresive la care face apel, pe o linie clară, transpunînd într-o manieră personală, cu spirit contemporan, o temă a literaturii universale. Prima impresie este destul de depărtată de ceea ce se crede, de obicei, că trebuie să fie o lucrare românească. Dacă coordonatele stilistice, tehnica de compoziție, stabilesc o strînsă corelație cu alte lucrări ale teatrului liric contemporan, nu trebuie să neglijăm specificul concepției, care în adîncul ei poartă amprenta unui anumit fel de a gîndi și reacționa, reprezentativ pentru cultura muzicală și literară românească.

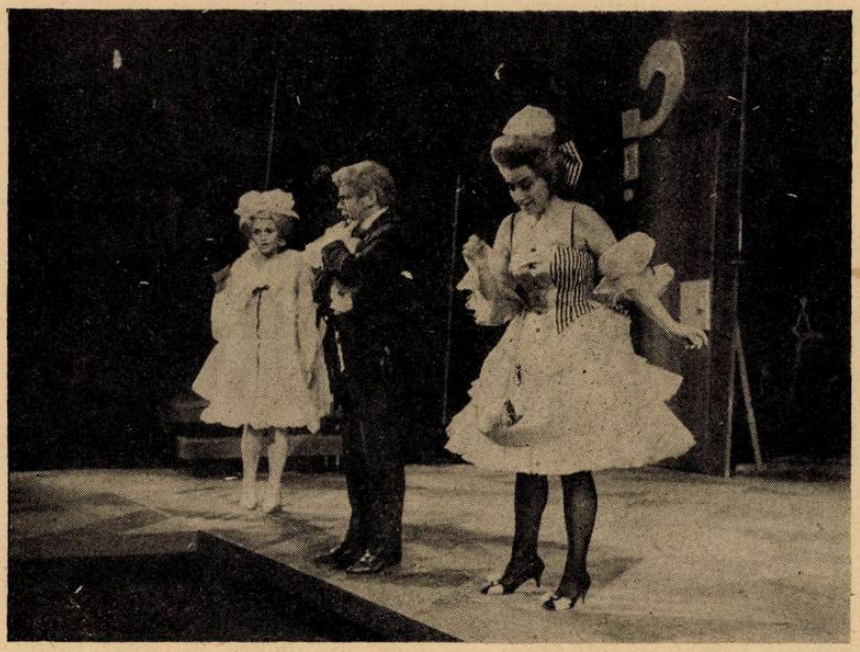
Acțiunea este simplă, respectînd formulele clasice ale comediei bufe — din ciocnirea unor mentalități deosebite (una avansată, alta retrogradă), datorită iscusinței și inteligenței (aici personajul popular reprezentat prin tradiționala „subretă" are cuvîntul hotărîtor în desfășurarea intrigii) noul învinge, ridiculizînd vechiul. Sganarelle se face a nu înțelege că fiica sa Lucinda este îndrăgostită. În sprijinul fetei vine Lisetta, o isteață subretă, care prin diferite manevre îl va forța pe Sganarelle să capituleze. Considerîndu-și fiica bolnavă, bătrînul cheamă la consult patru doctori renumiți. Vizita lor, prilej de hazlie critică față de acea „breaslă" a medicilor care-și practică meseria doar pentru bani, dîndu-și o importanță pe care nu o merită, îl va lăsa foarte nedumerit pe Sganarelle. Dragostea Lucindei nu se poate vindeca după nici un fel de rețetă medicală — nu folosesc nici „luările de sînge... vomitivele,... băile de aburi sau... clistirul" și nici măcar ceaiul de mușețel. Lisetta însă stă la pîndă: va aduce ea un doctor iscusit, forțîndu-l pe Sganarelle să-și manifeste bucuria prin cîntec și dans, pentru viitoarea însănătoșire a fetei sale. „Fenomenalul" doctor este tînărul Lorenzo, pe care îl iubește Lucinda. La întrebările bătrînului, el îi explică cum aplică leacuri cu totul speciale, magice. Consultația sa, dată Lucindei, este de fapt o înflăcărată declarație de dragoste. În fața credulului Sganarelle, căsătoria se va încheia fără nici o greutate, ea fiind singurul medicament ce poate fi aplicat Lucindei; cum ar spune înțelepciunea fabulei, „fiecare îl păcălește pe celălalt". În iureșul dansului final, Sganarelle află de la Lisetta că „jocul rămîne adevăr curat". Amorul, travestit în doctor, a învins!

În compunerea acestei opere găsim prezentă ideea de a structura lucrarea în patru secțiuni bine conturate, asemenea unei simfonii. Fiecare secțiune, reunind cîte trei din cele douăsprezece scene, constituie o parte ce corespunde schemei obișnuite ciclului simfonic (*Introducere și Allegro, Temă cu variații, Scherzo, Finale*). Dar, dacă din punct de vedere al formelor se poate urmări cu ușurință existența acestei idei de bază, trebuie arătat că în realizarea ei nu se forțează cu nimic desfășurarea neîntreruptă a operei. Este mai mult o „întîlnire" (și nu o aplicare) a formelor simfonice stricte în cadrul genului de operă. În favoarea acestei afirmații pledează însăși libera vehiculare a motivelor principale (mai bine zis leitmotive ale situațiilor) și gradarea permanentă, în funcție de momentul dramatic. În ce privește expunerea unor grupuri principale tematice și repriza lor conform unei forme prestabilite, se poate observa că, acolo unde o cere acțiunea, repriza este făcută cu idei paralele sau elemente variate ce înlocuiesc tema propriu-zisă. Permanența concepției de „ciclu simfonic" îi dă compozitorului posibilitatea de a urmări cu multă forță de sugestie evoluția elementului comic principal — de la expunerea temelor conflictului, prin gluma privind inutilitatea ajutorului medicilor în rezolvarea sentimentelor de dragoste, se trece la manevrele de farsă ale Lisettei ce vor aduce, în final, rezolvarea dorită.

Iată pe scurt schema de formă a operei, înlesnind lămurirea tocmai a evoluției de care vorbeam:

Introducere	(Scena I)	Cortină muzicală. Scenă Sganarelle — Lisetta. Întrebările adresate de Sg. fetei sale.
Allegro	(Scena I)	Terțet Sg.-Lis.-Lucinda, cu valoare de grup tematic principal.
	(Scena II)	Duet Luc.-Lis.-Arieta Lucindei, cu valoare de grup tematic secundar.
	(Scena II)	Duet recitativ Luc.-Lis., cuprinzînd dezvoltarea temelor expuse.
	(Scena III)	Aria lui Sg. Duetul Sg.-Lis. Parodia motanului. Cvasirepriză.
Tema cu variații	(scena IV) A.	a) Intrarea doctorilor, temă cu patru variații. b) „Acțiune muzicală" Sg.-Lis., tot pe variații ale temei. c) Întoarcerea medicilor de la consultație și pronunțarea „sentinței".
	(scena V) B.	Cvartetul doctorilor; suită de motive noi.

Cvartetul medicilor (Marcel Angelescu, Alexandru Vîrgolici, George Mircea, Jean Bănescu) și valetul (Gh. Căciuleanu)



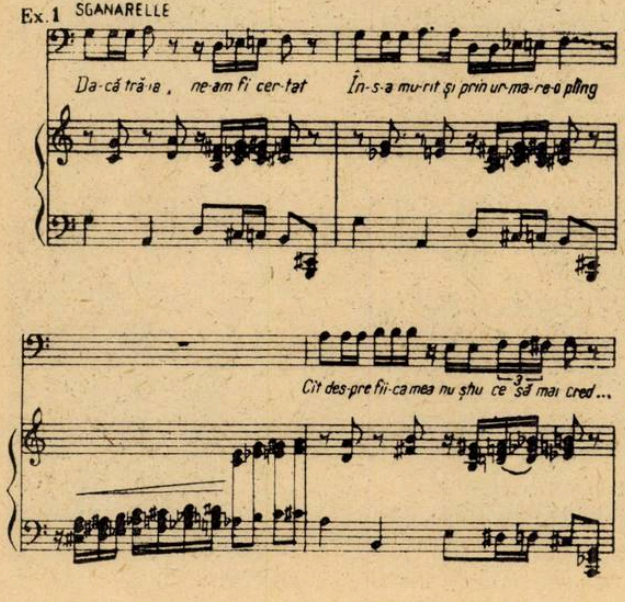
Scenă I-a — terțet: Lucinda (Victoria Bezetti), Sganarelle (Constantin Gabor) și Lisetta (Iolanda Mărculescu)

Realizatorii spectacolului — compozitorul Pascal Bentoiu, dirijorul Mircea Popa, regizorul George Teodorescu și scenograful I. Ipser, în mijlocul interpreților.

	(scena VI) A. var.	Repriza temei cu variaţii, stretta, plecarea medicilor.
	Coda	Scurt monolog al lui Sg.
Scherzo	(scena VII)	Cortină muzicală, intrarea lui Lorenzo, deghizarea sa în doctor. Arieta Lisettei.
	(scena VIII) Trio 1	Replici Sg.Lis. Valsul lui Sganarelle.
	(scena IX) scherzo	Intrarea doctorului Lorenzo; replici cu Sg. şi Lis.
	Trio 2	Aria lui Lorenzo „Leacurile mele".
	scherzo	Consultaţia dată de Lorenzo lui Sg.
Finale	(scena X)	Introducere orchestrală. Replici.
	A.	Duet Luc.-Lor. Intermezzo cvartet. Duet Luc.-Lor.
	(scena X) şi (XI) B.	Repriza materialului tematic al operei. Cererea în căsătorie. Aprobarea lui Sganarelle. Intrarea notarului.
	(scena XII) C.	Balet. Recitativ Lis.-Sg. Balet, coda.

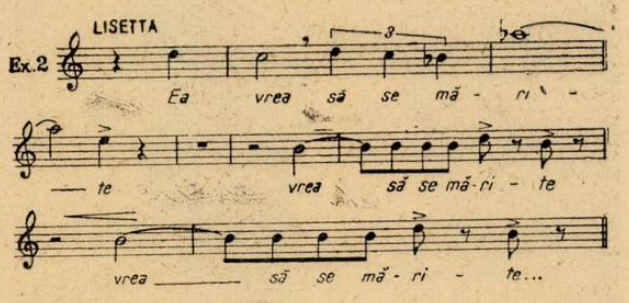
Cortina muzicală a Introducerii (reluată şi înaintea scenei a VII-a) opune două elemente contrastante — un arpegiu glumeţ, reprezentînd intriga Lisettei, şi un motiv în registrul grav, prefigurînd tema doctorilor şi întreaga sferă de idei legată de apariţia lor. Acţiunea începe cu solilocviul lui Sganarelle în care acesta expune sentenţios marile probleme ale existenţei sale. Cîntul lui, cu intonaţii grandilocvente, de „grand-opéra", este punctat de replici scurte ale subretei. În a doua parte a acestei secvenţe, în orchestră începe să se formeze tema lui Sganarelle din aria pe care o va cînta în scena a III-a.

Ex.1 SGANARELLE

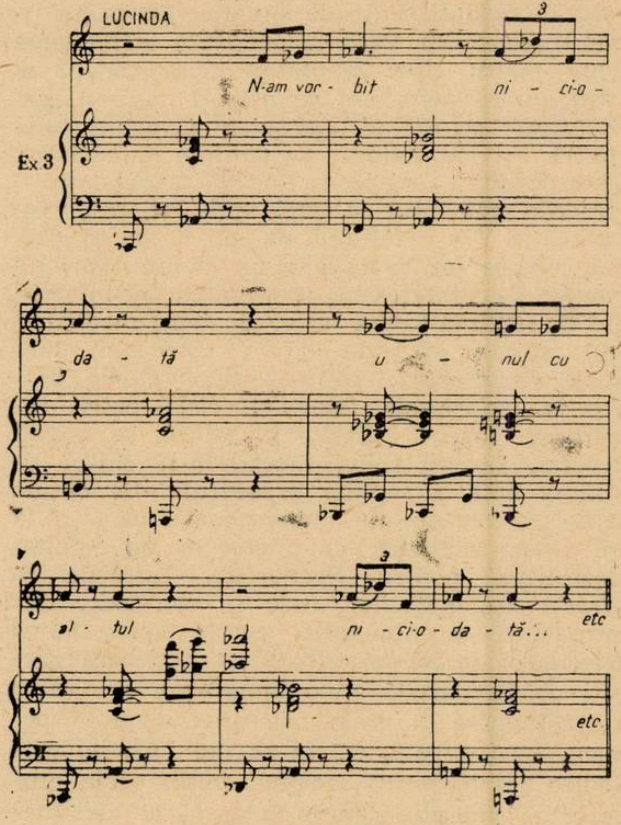


Lisetta îl persiflează cu exclamaţia scurtă şi repetată : „ce jale !" (exclamaţie amplificată în repriză). La intrarea Lucindei, Sganarelle i se adresează cu noblețea şi importanţa unui tată, murmurînd totuşi aparte o remarcă furioasă („turbez cînd o văd aşa !"). Cele patru întrebări puse de Sganarelle Lucindei angajează un crescendo plin de efect. Mai întîi, o întrebare generală, apoi cîteva privind dorinţele, moda, muzica. La răspunsurile ei negative (marcate de ritmul percuţiei) Sganarelle pune ultima întrebare, la care de fapt nu vrea să audă răspunsul : „iubeşti pe cineva şi vrei să te măriţi ?". Următoarea secţiune muzicală, cu care începe propriu-zis Allegro-ul, este un terţet în care cele trei elemente diferite ca profil ritmic şi melodic corespund atitudinii personajelor. Sganarelle îşi reneagă zgomotos fiica mofturoasă, fără să asculte ce i se spune ; Lucinda încearcă să explice de ce şi de cine este îndrăgostită iar Lisetta exclamă, cu insistenţă : „ea vrea să se mărite !". Acest leitmotiv muzical al Lisettei va rămîne prezent pe întregul parcurs al operei, atît în replici directe cît şi în numeroase aluzii.

Ex.2

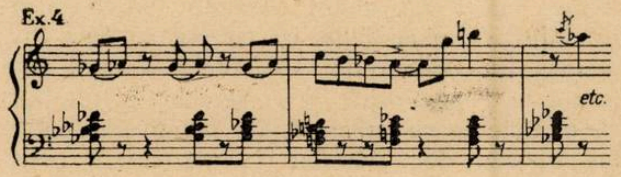


Terţetul se încheie cu o cadenţă de coloratură, cîntată de subretă, restabilind echilibrul între cadrul simplu al urmăririi acţiunii în modalităţi accesibile şi momentele de scriitură muzicală mai complexe. În acest terţet cunoaştem, am spune, grupul principal de teme — privind absurditatea şi egoismul bătrînului, dorinţa de măritiş a Lucindei. Al doilea grup tematic (scena a II-a) cuprinde două mari strofe şi o epodă. În ambele strofe sînt cuprinse motivele muzicale ale farsei Lisettei (cel al reproşului faţă de Sganarelle — „ăsta se cheamă un bădăran" — şi al intrigii, „tare i-aşi mai juca o festă, să mă ţină minte") îmbinate cu cel al dragostei Lucindei, care suferă „în tăcere". Dacă tot ce cîntă Lisetta este sprinţar şi glumeţ, frazele fetei au un alt suflu, mult mai amplu, liric (în care prezenţa muzicii de operă romantică îşi spune cuvîntul). Epoda-arieta Lucindei, o autentică melodie operistică, exprimă marea ei dragoste. Delicateţea sentimentului, prezentată însă într-o manieră convenţională (atît ca intonaţii cît şi ca formă, cu repetări şi asimetrii, cu „colaborări" motivice între solist şi orchestră) dă un subtil efect comic.



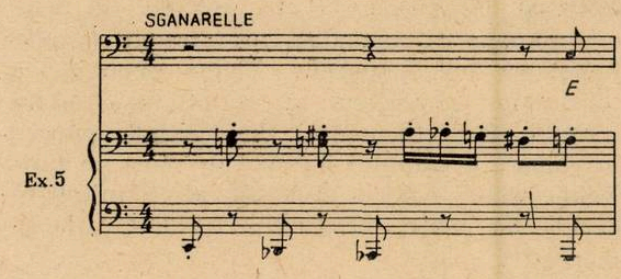
Ex 3

După închiderea grupului tematic secundar, dezvoltarea se conturează prin pornirea la acțiune a Lisettei. Aici se afirmă pentru prima dată cu pregnanță ritmul sincopat ce simbolizează victoria noului asupra concepțiilor retrograde.

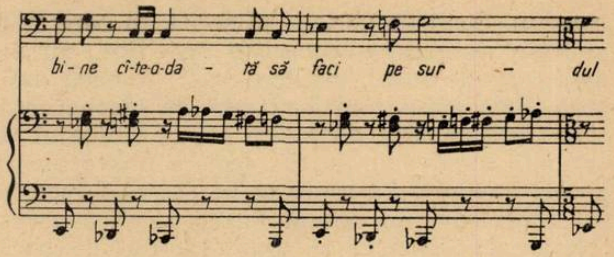


Ex.4

Asemenea unei rememorări a problemelor ce și le pune compozitorul în conducerea contrapunctului de acțiuni ale fiecărui personaj, o dată cu reîntoarcerea lui Sganarelle începe repriza motivelor enunțate. În aria lui Sganarelle, tematica ce-l personifică pe demodatul tată, auzită anterior, este clar conturată.

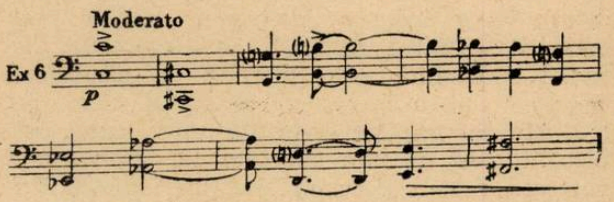


Ex.5



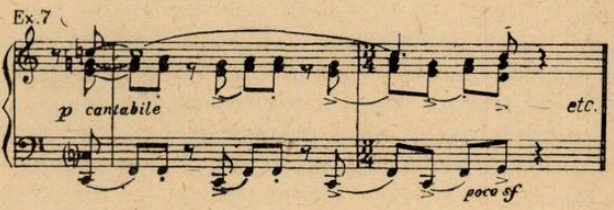
O scurtă scenă se bazează pe elemente ale primei discuții dintre Sganarelle și Lisetta (subreta cîntă ostentativ pe o terță mare, anunțînd îmbolnăvirea Lucindei, iar Sganarelle întreabă, tot într-un ostinato, de astă dată pe o terță minoră). Rolul grupului secundar este îndeplinit de aria subretei, în care sînt citate fragmente melodice aparținînd Lucindei, îmbinate cu motive ale farsei Lisettei. Scena culminează cu chemarea, de către Sganarelle, a doctorilor — ritmul modern de „cha cha" se insinuează replicilor sale, arătînd că viclenia începe să dea roade. De aici sînt deja pregătite aspecte ale finalului care, astfel privit, nu va fi decît o amplificare a unor date cunoscute ce au căpătat, în economia dramaturgică, o importanță din ce în ce mai mare. Allegro se încheie cu o parodie a ariei lui Sganarelle, făcută de Lisetta („cotoiul nostru a căzut deunăzi") rîzînd de încrederea ce o acordă el doctorilor, pentru vindecarea bolii ciudate de care suferă fiica sa. În dorința de a accentua ridicolul, compozitorul apelează la un efect vocal nou, *Sprechstimme,* iar în sonoritățile orchestrei adaugă, imprimat pe bandă de magnetofon, mieunatul unui motan.

Scena a IV-a, cu care debutează Tema cu variații, începe cu o temă nouă, o serie de sunete ce descriu „știința medicală".



Ex 6

La fiecare intrare a unuia din cei patru medici, seria este reluată într-o formă variațională nouă (inversare, recurență, recurența inversării, schimbare ritmică, acordizare) și încheiată cu un motiv scurt, protocolar, pe care îl vom denumi „salutul medicilor".

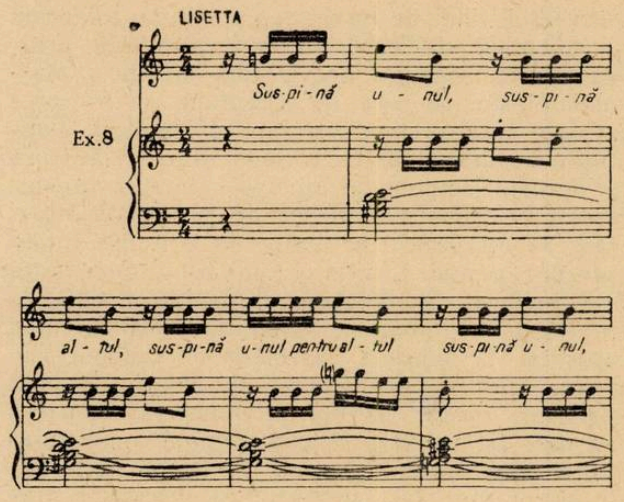


Ex.7

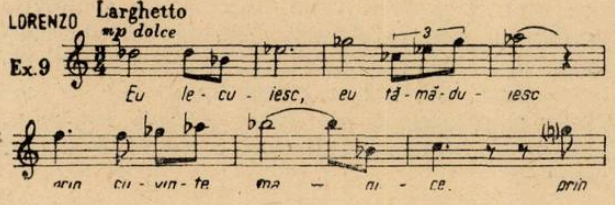
Trebuie remarcat în legătură cu această secțiune că folosirea, cu bună știință, a unui limbaj deosebit, a tehnicii seriale, se face păstrîndu-se un cadru stilistic adecvat întregii

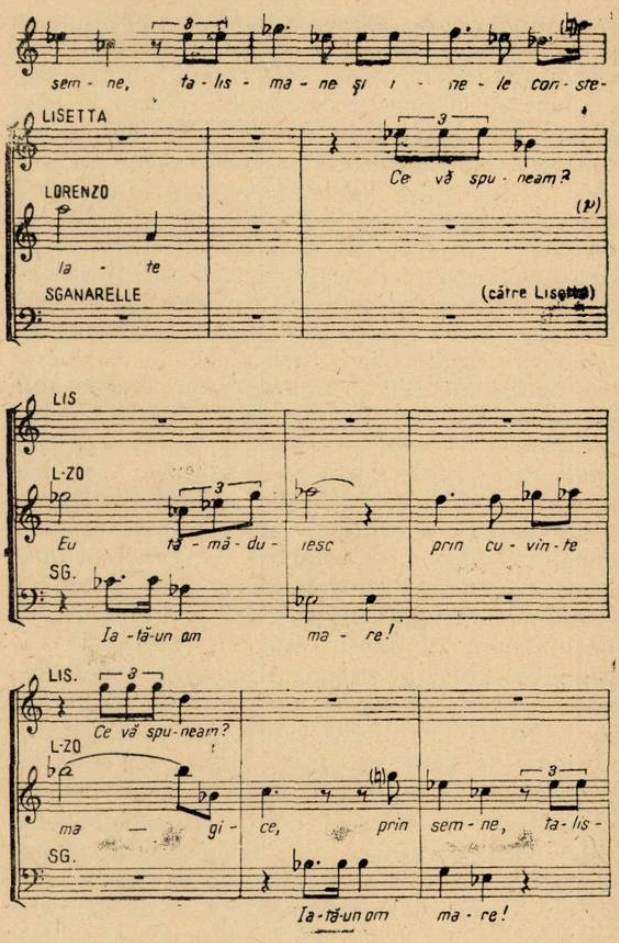
comedii. Șirul de variații al seriei, în care sînt aplicate numeroase procedee specifice, nu se detașează de restul muzicii decît în mică măsură. Este acea ironică nuanță de incoherență și emfază ce face de multe ori ca limbajul și acțiunile medicului să fie, pentru neavertizați, „porți închise". La aspectul de stil al atmosferei contribuie nu numai forma strofică a intrărilor tematice ci și linia „salutului", care sună aproape ca un citat de muzică specifică unui dans de curte. Prima parte a acestei secțiuni (scena a IV-a) aparține în întregime orchestrei. Instrumentele de alamă și harpa, nefolosite pînă acum, aduc un plus de culoare acestei ambianțe. După defilarea medicilor și intrarea în camera bolnavei, tot pe un șir de variații are loc o pantomimă între Sganarelle și Lisetta, care se spionează reciproc, ascultînd la ușă ce fac medicii. Aceste variații, spre deosebire de primele, se apropie mai mult și de un travaliu tematic dezvoltător, cu o unitate simfonică a întregei scene. Figura ostinată din orchestră, peste care se suprapun forme ale seriei, permite o vastă posibilitate de expresie prin gesturi, dinamizate și de ritmul sincopat al „ideii" de intrigă. Cvasi-baletul celor două personaje se încheie cu intrarea doctorilor (pe două forme simultane ale seriei, melodică în bas, acordică în restul orchestrei). „Salutul" este însă minorizat, ca o îngrijorare amenințătoare pe care o manifestă specialistul. *A cappella*, cei patru medici expun rezultatul consultului, în intrări pe *strettă*, ale seriei tematice. Rezultatul este neclar și tulburător, rezolvîndu-se cu cuvintele „cazul este" ...(lovitura de gong însoțește mimarea cuvîntului „grav !"). Se anunță apoi, pe patru voci simultane, că specialiștii au nevoie să se sfătuiască între ei. O scurtă *codetta* (Sganarelle și Lisetta), cu o alură de madrigal, încheie perioada A . Partea mediană B , cvartetul discuției medicilor, este diferită ca atmosferă, compozitorul arătîndu-ne consultul celor patru. Muzica are aici aspectul unei suite, desfășurîndu-se în fața spectatorilor cîteva mici portrete, fiecare corespunzînd unui medic. Primul este puțin senil și romantios (parodia de efect a replicii „Civitta vecchia" din *Tosca* de Puccini are un haz deosebit) ; al doilea, medicul plin de bani și descurcăreț, cîntă pe un ritm de tango, lăudînd frumusețea catîrului (automobilului ? !) său ; al treilea, cu pretenții nobile, nu se lasă mai prejos, vorbind în nuanțe eroice despre calul său ; în sfîrșit, ultimul, medicul monden, relatează într-un ritm sincopat succesele sale datorită tot ... calului. Ultima frază a părții mediane aparține din nou primului doctor, care plictisit și jenat de lăudăroșeniile celorlalți pronunță, într-o manieră desuetă, o replică binecunoscută a teatrului molierian : „à propos, ce părere aveți despre ultima piesă a domnului Molière ?". Repriza primei secțiuni se face brusc, prin intrarea lui Sganarelle, cerînd, înspăimîntat, rezultatul asupra sănătății fiicei sale. Doctorii devin iarăși ... savanți. Potrivit situației (și poate ținînd seama că variația îngăduie schimbarea unui motiv „fix" printr-un corespondent al său), un element nou va înlocui motivul „saluturilor" cu cel al „politeței" („vorbiți colega !"). Un joc dialogat de politețe — căci fiecare dorește să scape de fapt de răspundere — precede momentul de *tutti*, unde toți patru încearcă să dea rezultatul cît mai neclar posibil. La cererea lui Sganarelle, ia cuvîntul primul medic. Este interesant de remarcat că intervalul de septimă (capul seriei din tema medicilor) va rămîne pînă la sfîrșit intervalul melodic caracteristic pentru orice fel de aluzie la suferințele Lucindei. Cele patru rezultate, foarte diferite în soluții, se succed treptat, fiecare solist începîndu-și cîntul pe ultima notă a replicii precedente. Se obține astfel o continuitate intonațională, care unită cu discontinuitatea cuvintelor dă un rezultat dezastruos pentru Sganarelle. Intrările în *stretta* ale medicilor, care se contrazic, sînt urmate de o culminație, cearta celor patru specialiști, la fel de nefolositori. Dar banii oferiți de Sganarelle aduc împăcarea, cei patru retrăgîndu-se în grabă. Fiecare murmură pedant, încă o dată, rețeta sa (pe formule melodice foarte scurte, forțînd puțin sarja grotescă). Sganarelle rămîne în urma lor nedumerit, doar cu politețea ; atmosfera se liniștește pentru un moment în *pianissimo*.

Scherzo (scena VII) este brusc deschis prin cortina muzicală de la începutul operei, marcîndu-se, am spune, un al doilea tablou, în care se vor desfășura ultimele șase scene. Intermezzo-ul orchestral dezvoltă cîteva motive ritmice și melodice deja cunoscute, într-un tempo foarte antrenant. Asistăm parcă la o jubilație a personajelor ce au pus la cale înșelarea lui Sganarelle. Vioiciunea acestui intermezzo e susținută în crescendo, culminînd cu o melodie ce prezintă, în formă sincopată, un cunoscut dans popular francez (Sur le pont d'Avignon). Din capul locului, compozitorul impune, pentru atmosfera ce va urma, ritmul dansant, pulsații de energie ce se strîng din ce în ce într-un vîrtej de voie bună. Cîteva replici scurte (Lisetta-Lorenzo) ne aduc la cunoștință manevrele subretei pentru a reuși farsa. Un nou fragment orchestral însoțește travestirea lui Lorenzo în medic ; muzica are mici respirații și ezitări, simbolizînd surpriza în fața întorsăturilor pe care le va lua acțiunea. Ascultătorul este solicitat ca martor, aproape ca participant la întregul complot împotriva lui Sganarelle. Prima expunere a scherzoului se încheie cu recitativul și arieta Lisettei. Este momentul de maximă punere în valoare a ritmului îndrăcit de dans. În mijlocul arietei, solista dezvoltă, pe o întindere destul de mare, elementul melodic „să se mărite !".



Cîntecul ei, fără menajamente pentru stil, apare ca un adevărat șlagăr, dar totodată cuprinde în el, ca formă muzicală și țesătură vocală, o seamă de date tipice pentru ariile de subretă ale operei bufe (să ne gîndim de pildă la cîntecul Despinettei din actul I al operei „Cosi fan tutte" de Mozart). Primul *trio* al scherzoului are două momente importante. Mai întîi un schimb de replici între Lisetta și Sganarelle în care ea anunță, pompos, restabilirea sănătății Lucindei și bătrînul, realmente speriat de boala fetei sale, răspunde morocănos. Cel mai sprințar dintre personaje (și cel mai înaintat din punctul de vedere al noutății alurii tematice), Lisetta, se opune celui mai îndărătnic — Sganarelle. Apoi, pentru a ilustra și mai sugestiv acest contrast, Sganarelle cîntă, bucurîndu-se „pe încredere", un vals desuet. Cunoscutul refren „Valencia", parodizat ca vals, ni-l arată în culmea ridicolului, derutat și devenit deja inofensiv în fața Lisettei. Printr-un scurt dialog, în scenă este introdus Lorenzo, reluîndu-se scherzoul. În această reluare, muzica din intermezzo este și mai dinamizată, prefigurînd cu claritate baletul final. Pe tema „saluturilor", ușor ironizată, Lorenzo își face prezentarea, deschizînd o discuție sobră cu Sganarelle, puțin uimit de înfățișarea doctorului. Întrebat ce fel de leacuri are, Lorenzo intonează o arie patetică, romantică, ce poate fi considerată un al doilea *trio*. Acest profil romantic al cîntecului său nu este însă luat în rîs. Pascal Bentoiu intuiește necesitatea creșterii, tocmai în aceste momente hazlii, a ponderii sentimentului, pentru păstrarea unui echilibru între glumă și realitate. Replicile rapide ce se schimbă între Lisetta și Sganarelle, în timpul ariei, mențin totodată ritmul comediei.





Apoi *scherzo* se încheie cu o savuroasă consultație dată de Lorenzo bătrînului, pe latinește, pe cît de incoherentă pe atît de convingătoare pentru precautul dar și naivul tată. Cu intrarea Lucindei, adusă de Lisetta, începe ultima parte a operei — *Finale* (scenele X, XII). După cum atrăgeam atenția, în scena a IX-a, lirismul ocupă un loc din ce în ce mai proeminent; aici, prin duetul de dragoste Lucinda-Lorenzo, ajunge să fie în egală măsură de important alături de celelalte mobiluri dramatice. De ce era necesar? Pentru că în comedia bufă, împreună cu farsa, cu morala, de-a lungul vremurilor spectatorul a căutat și satisfacția împlinirii unui lucru „serios", care să-l înduioșeze într-un anumit fel. Întîlnirea mult așteptată între doi tineri îndrăgostiți, doritul „happy end", își are rostul său în păstrarea unui caracter popular, accesibil al lucrării. Duetul, o simulată consultație medicală, este intens melodic, iar atitudinea compozitorului de a aminti, prin întorsături intonaționale, diferite pagini celebre ale operei germane și italiene romantice, este mai mult aluzie decît parodie. Seriozitatea capătă un dublu sens — omul modern se amuză cînd aude un astfel de duet, dar din punct de vedere sufletesc îl acceptă, căci îi creează nostalgia sentimentalismului. În mijlocul duetului, dialogul curiosului Sganarelle cu isteața Lisetta schițează, împreună cu cei doi tineri, un mic cvartet, după care melodia dragostei, prin contrast, se aude și

mai înflăcărată. După încheierea duetului, în economia dramaturgică a operei muzica cedează, pentru un timp, rolul conducător acțiunii teatrale. Pe jocul de replici, în care fiecare cuvînt are sensuri diferite și duble înțelesuri, compozitorul realizează o fantezistă rememorare a întregului material tematic din operă. Trei exclamații ale Lucindei „ah cît sînt de fericită!" (urmate de două ori de suspinul lui Sganarelle „ah, cît este de nebună!") secționează scena, concepută cu un ireproșabil simț al pulsației comice. Intrarea notarului (pe tema lui Sganarelle și cu aluzii la *Bărbierul din Sevilla* de Rossini), pregătirea contractului, cu o muzică ce ne amintește ideea melodică a aducerii doctorilor, semnarea lui (reauzim „politețea medicilor") se înlănțuie conform acestei reprize generale. În ultima scenă, urmînd acestei dezvoltări, baletul final ia locul corului tradițional de încheiere. Toată acumularea de ritmuri sincopate, pe care le-am sesizat pe întregul parcurs al acțiunii, izbucnește acum în dansul tinerilor aduși de Lorenzo. Replica lui Sganarelle, care a descoperit, spre uimirea sa, alt adevăr decît cel hotărît de el (ca și întrebările neliniștite, exclamațiile curioase la care răspunde, rîzînd, Lisetta) sînt înnecate în vîrtejul dansului; un dans modern, actualizare pe ritmuri noi a „baletelor generale" din comediile lui Molière. În ultimă instanță, impresia generală este că opera bufă, printr-o spirituală recomentare a ei de către compozitor, își păstrează efectul de actualitate față de spectatorul contemporan.

În încheiere, credem că trebuie subliniate mijloacele orchestrale folosite cu multă măsură, fără șarjă (orchestra nu este completă decît în Tema cu variații și Finale), vizînd mereu sonorități reduse, aerate, pentru ca textul și nuanțele vocii să poată fi urmărite. Abundența instrumentelor de percuție își găsește justificare în sublinierea replicilor personajelor, reacțiilor lor, cu mult bun gust și cu un efect teatral incontestabil. Văzînd spectacolul, sîntem tentați să ne întrebăm dacă muzica „se ține" și la o simplă audiție, fără acțiunea scenică, căci totul pare să fie supus în primul rînd rezultantei plastico-dramatice. Structura de formă a operei, strictețea în economia materialului tematic, suflul ritmic și *jocul de tempo*, ne îndreptățesc să credem că *Amorul doctor* poate capta fără îndoială și atenția auditoriului de concert.

Montarea dată pe scena Teatrului de Operă și Balet socotim că a fost destul de fidelă intențiilor compozitorului și libretistului Pascal Bentoiu. Regizorul George Teodorescu a căutat să surprindă gradarea muzicală a textului, împletirea realității cu farsa. În general, toți realizatorii au înțeles că nu trebuia să se creeze o montare strictă „în stil", căci însuși stilul de epocă este aici doar un prilej pentru a face comedie. De la costume, gesturi, și pînă la rezolvările frazelor muzicale, totul trebuie să servească ideii de bază — o versiune modernă a comediei dell'arte, în care situațiile arhicunoscute, reacțiile previzibile, intriga și desnodămîntul, la care ne așteptăm, să fie prezentate într-un mod original și spiritual, captîndu-ne interesul. Pe această linie se situează și decorul (semnat de Ion Ipser) simplu, linear, cadru ce îngăduie un joc de personaje liber, fără să îngreuieze acțiunile. În privința interpreților, pentru Lisetta și Sganarelle distribuția s-a bucurat de colaborarea a doi artiști de prestigiu din teatrul liric bucureștean. Am apreciat la Iolanda Mărculescu suplețea ritmică, lipsa de prejudecată în abordarea unei partituri destul de noi ca manieră, ușurința cu care își rezolvă dificila sarcină a personajului care, mereu prezent pe scenă, este într-un anumit fel „motorul" desfășurării dramatice. Vocal, resursele interpretei și experiența ei în stiluri și genuri diferite, de la cel cameral la operă, și-au spus cuvîntul, Iolanda Mărculescu obținînd un succes de prestigiu. Calități actoricești și muzicale remarcabile au făcut din Constantin Gabor un partener de deosebit nivel artistic. Cei doi tineri, Lucinda-Lorenzo, interpretați de doi debutanți pe scena T.O.B., au adus cu ei un suflu de lirism adecvat, cerut de partitură. Este meritoriu faptul de a folosi, cum se cuvine, solicitînd printr-o astfel de distribuție, talentul unor proaspeți absolvenți ai Conservatorului: Victoria Bezetti și Vasile Moldoveanu. Rezultatele muncii lor ne indică nu numai o certă realizare, ci și o frumoasă promisiune de viitor. Alături de rolurile medicilor (Marcel Angelescu, Alexandru Vîrgolici, George Mircea, Jean Bănescu) amintim și prezența plastică a personajului mut — valetul, dansat de Gheorghe Căciuleanu. Din punct de vedere scenic, rolul valetului șochează la început printr-o insistență prea marcată (care însă, la revizionarea spectacolului, nu mai apare așa de ostentativă). Dar ceea ce reușește Gheorghe Căciuleanu din punct de vedere coregrafic, merită cele mai bune cuvinte. În general, mișcarea dansatorilor este bine gîndită, deși simțim că maestra de balet Tilde Urseanu a avut de învins unele reticențe în a aduce pe scena T.O.B. numere dansante cu nuanță revuistică. Dirijorului Mircea Popa îi revine, fără îndoială, succesul realizării în ansamblu a muzicii, făcută cu responsabilitate. Conducînd orchestra și soliștii cu multă grijă, el i-a sprijinit cu folos în rezolvarea acestei partituri noi, nu lipsită de dificultăți, mai ales pentru cîntărețul obișnuit cu spectacolul tradițional.

Teatrul de Operă și Balet, prin montarea *Amorului doctor*, a înregistrat o reușită artistică menită a avea ecoul cuvenit în rîndurile publicului nostru. Aceasta este și dorința realizatorilor, a compozitorului, regizorului și interpreților, dorință exprimată, în cîteva cuvinte emoționante, de către Pascal Bentoiu: „Vrem să oferim publicului o operă a zilelor noastre"...

Despre forma arhitectonică a muzicii populare*)

de Emilia Comișel

Deși compozitorii zilelor noastre sînt conștienți de importanța muzicii populare ca „sursă inepuizabilă" de inspirație, rareori găsesc timpul necesar pentru a consulta studiile de folclor — încă destul de puține — sau pentru a încerca să pătrundă ei înșiși, prin analize aprofundate, în tainele creației orale. De aceea inițiativa Uniunii compozitorilor de a organiza un cenaclu, în care folcloriștii să prezinte o parte din ultimele lor studii, o considerăm demnă de toată lauda și sperăm că ideea va fi continuată și în viitor.

Este adevărat că muzica populară conține o mare bogăție de mijloace expresive, de structuri (modale, ritmice, formale etc.), de combinații timbrale (coloristice), a căror cunoaștere va feri pe compozitori de căutări sterile, de utilizarea unor elemente care nu își au echivalentul în muzica naturală, în capacitatea de înțelegere și de reproducere a omului, și în același timp, le va lărgi orizontul artistic.

În cele ce urmează vom expune cîteva observații pe care ni le-a sugerat analiza structurală a unui mare număr de melodii populare, în dorința de a desprinde *particularitățile structurale ale melosului popular,* pătrunzînd astfel în laboratorul de creație al celor mulți, al „creatorului plural" (după expresia lui Constantin Brăiloiu).

Studiul structurii melodice ne-a fost ușurat, în ultimii ani, de :

— *progresul tehnicii moderne* (utilizarea magnetofonului, iar în multe țări, a unor aparate speciale pentru notarea înălțimii și duratei sunetelor) ;

— *noile studii de psihologie, de fiziologie* (îndeosebi ale lui Ernest Ansermet, Paul Collaer, Ruyer, Teplov etc.) și ale *structuraliștilor* (Jakobson etc.) ;

— *studiile despre sistemele ritmice și modale* (ale lui Brăiloiu, Bardoš, Wiora, Chailley etc.) ;

— *concepția despre formă ca proces* — și în consecință necesitatea considerării melodiei în totalitatea duratei sale, indiferent de formă (fixă sau liberă) ;

— *contactul direct și prelungit,* in loco, *cu fenomenul folcloric viu.*

Pentru înțelegerea științifică a formei arhitectonice ne-a fost utilă îndeosebi concluzia unor psihologi, referitoare la capacitatea omului de a percepe „ansambluri sonore" și nu sunete izolate, precum și metoda structuraliștilor (aplicată în analiza poetică).

În muzica noastră populară — ca și a altor popoare — se disting o serie de *structuri* („prefabricate", după expresia academicianului George Călinescu), care au fost *elaborate în cursul practicii colective,* au o mare *stabilitate* în timp și sînt *cunoscute de toți membrii unei colectivități.* Așa dar, comunicarea unui mesaj — ca și în limbajul verbal — este condiționată de existența unor structuri, a căror semnificație a fost stabilită în decursul istoriei, în

*) Comunicare ținută la Cenaclul secției de Muzicologie al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

procesul practicii sociale, prin tradițiile limbajului muzical. Totuși aceste structuri nu sînt imuabile ; ele au fost dezvoltate și explicitate de-a lungul veacurilor. Transformările ulterioare, rezultate din contacte și noi condiții de viață, nu le-au atins însă esența, ci numai elementele secundare. Deci, aceste structuri au două trăsături de bază : *rigiditatea* — care le asigură transmiterea, continuitatea peste veacuri — și *maleabilitatea, supleţea* — care permite adaptarea continuă, reactualizarea lor, în fiecare epocă, de fiecare generație, pentru a corespunde „infinității temperamentelor individuale" (Constantin Brăiloiu). De fapt, tradiția nu se transmite decît prin variante, care reprezintă forma actualizată, individuală a acesteia. Se înțelege dar că în folclor *procesul de creație* trebuie văzut ca *un proces viu de sinteză,* în care mijloacele de expresie tradiționale, organizate în structuri (la nivele variate), sînt amalgamate, combinate, în funcție de o anumită sferă a conținutului, după legi și procedee anumite. Numărul acestor structuri este redus dar potențele lor sînt imense.

În analiza *formei arhitectonice,* am urmărit : a) cunoașterea microstructurii, a structurii elementelor de expresie (a celulei, motivului, frazei și perioadei, pe de o parte și, pe de altă parte, b) am încercat să interpretăm repertoriul legat de obiceiuri ca un *ansamblu arhitectonic superior, organizat în funcție de un program și determinat de relația sa cu ritul.*

a) În primul caz, rezultatele sînt remarcabile, confirmîndu-ne o ipoteză mai veche și anume, existența și în folclor a *principiului prelucrării tematice,* bineînțeles la *scara microstructurii* (a celulei, motivului și rîndului melodic), în afară de *principiul repetiției* și al *variației.*

În consecință, și în creația orală se poate vorbi de o adevărată tehnică a compoziției, de un travaliu tematic special, în ce privește succesiunea, reluarea, înlănțuirea diferitelor formule (ritmice, melodice etc.).

b) În al doilea caz, am constatat că în creația orală nu există numai forme minore, reduse, ci și organizări formale ample, alcătuite dintr-un număr variabil de piese *instrumentale* sau *instrumentale și vocale,* care *aparțin aceluiași gen* (ciclul de dansuri, călușul etc.) sau *mai multor genuri* (cîntec și dans ; colind și dans etc.).

Cîteva exemple sînt edificatoare : *colindatul,* în forma clasică, păstrată încă în cîteva zone, cuprinde : 1) *Zicala* (melodie instrumentală cu *caracter de dans,* însoțită de una sau mai multe tobe) ; 2) *o suită de colinde* (diferite după *locul* unde se colindă : la fereastră, la ușă, în casă, sau după *situația membrilor familiei :* pentru copil, gospodar, fată, etc. etc.) ; 3) *unul sau mai multe dansuri* (la casele cu tineri) și 4) *versuri scandate* („mulțămite") pentru darurile primite.

Alt exemplu : *Drăgaica* este formată dintr-o melodie vocală, urmată de cîteva *melodii de joc :* Hora Drăgăicii, Bugeacul etc.

Se știe că în creația noastră orală există două categorii de melodii :

1. melodii cu formă fixă și 2. melodii cu formă liberă.

Între cele două categorii se produc adesea interesante interferențe și mutații : *melodii cu formă liberă,* improvizatorică, devenite, printr-o mai riguroasă organizare și simplificare a rîndurilor melodice, *melodii cu formă fixă, strofică* (de ex. doină-cîntec), fenomen care indică uneori un stadiu avansat de transformare și alteori, de decadență a genului ; *melodii strofice,* cu formă fixă, interpretate creator, procesul de creație afectînd și cadrul formal (în unele cîntece, bocete și jocuri), datorită unei emoții puternice (bocet) sau unei intense participări creatoare (cîntec, joc etc.).

În cele ce urmează ne vom ocupa numai de *melodiile cu formă fixă* (strofice).

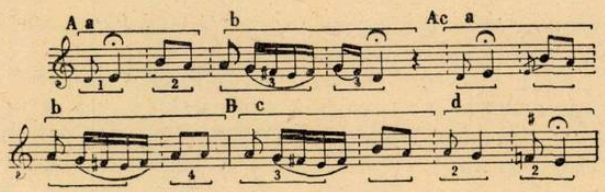
Considerăm că pentru studiul formei arhitectonice a unei melodii (a perioadei sau strofei melodice) trebuie să avem în vedere ;

a) *dimensiunea și structura versului,* care determină direct dimensiunea rîndului melodic, în melodiile vocale ; iar în cele instrumentale, dimensiunea motivelor și a frazei ;

b) *numărul, conținutul și modul de grupare a rîndurilor melodice* (în muzica instrumentală, a motivelor și frazelor) ;

c) *locul cezurii principale și sunetele finale ale fiecărui rînd melodic ;*

d) *structura rîndurilor melodice și tehnica înrudirii lor* în cadrul perioadei (al „strofei melodice") [1].

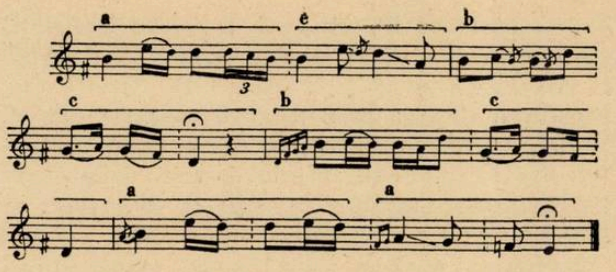


A VII	Ac	B	
a b	a b	c	d
1,2 3,4	3,5	2𝄽r2	2𝄽r4

Procedee de creație : repetarea primei fraze, variată cadențial, adăugarea unei fraze noi care reprezintă o sinteză (amalgamarea celulelor din fraza inițială) și transpunerea celulei secunde la 2-dă și 4-ta inferioară [2]).

[1]) Termenul *strofă melodică* este utilizat numai pentru melodiile vocale, iar pentru cele instrumentale : *perioadă.*

[2]) Transpoziția la 2—dă apoi la 4—tă inferioară



De aici rezultă cîteva trăsături specifice melosului popular :

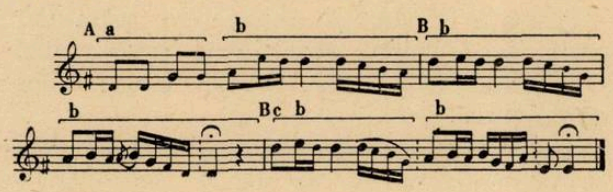
— *simetria frazelor* — care se așternpe tipare metrice egale (de 6 sau 8 silabe), deoarece versurile populare sînt izometrice (au aceiași lungime în cadrul unei piese). Fraza (rîndul melodic) începe și sfîrșește odată cu versul, cu alte cuvinte *melodia populară nu este anacruzică, începe* întotdeauna cu sunet accentuat.

Dar, în genialitatea sa, poporul a găsit mijlocul de a creia contraste prin *asimetria frazală,* uzînd de mijloace muzicale, (deoarece tiparul metric este fix).

Procedeele cele mai frecvente de lărgire a frazei sînt :

a) *ornamentarea bogată* a unui singur rînd melodic sau a mai multora ; b) *extenziunea rîndului melodic peste tiparul versului,* prin adăugarea unor scurte desene melodice, la începutul sau la sfîrșitul lui ; c) *adăugarea unui refren* (la începutul sau la sfîrșitul rîndului melodic) ; d) *repetarea unei părți din vers* pe un fragment melodic nou sau înrudit cu motivele anterioare ; e) *amplificarea ori simplificarea ritmică.*

Rîndul melodic este construit după legi anumite și are de multe ori structură motivică. *Motivele pot fi identice, diferite* sau *înrudite* prin unul sau mai multe procedee.



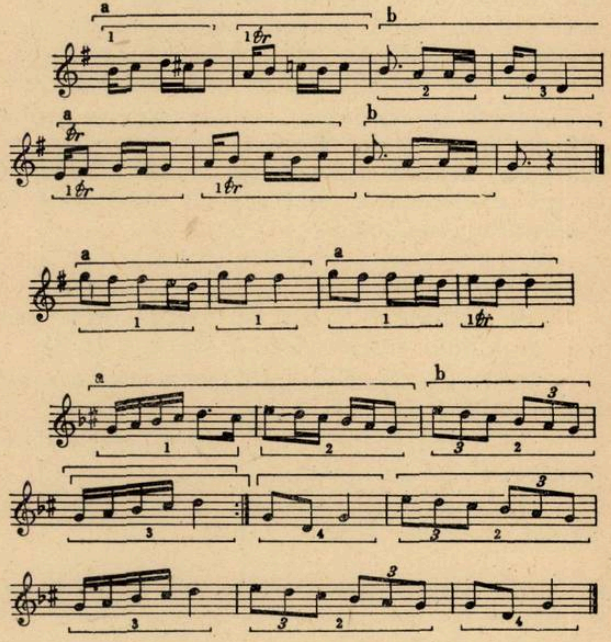
A=ab
B=bb
Bc=bb

Procedeele de alcătuire a perioadei (sau a strofei melodice) sînt identice cu cele de *alcătuire a frazei și motivului.* Dintre acestea, unele sînt *comune muzicii populare și culte,* altele sînt *specifice muzicii populare.*

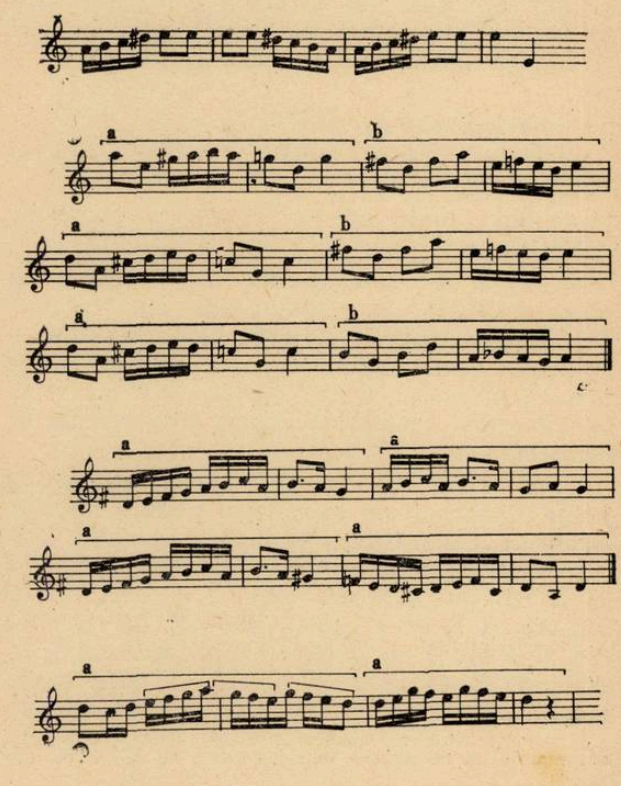
Din prima categorie amintim : repetarea (identic, variat, ritmic, melodic sau ritmic și melodic), *secvențarea* la diferite intervale, cu prioritate la intervalele inferioare, *inversarea, recurența, augmentarea* ritmică sau melodică, *diminuarea* (de la frază la motiv, de la motiv la celulă).

Procedeele specifice creației orale sînt : *imitația cu deplasarea accentelor, transpoziția progresivă,* la același interval sau la intervale diferite, *alternarea unei unități cu transpoziția sa, schimbarea locului unor elemente* (a celulelor în cadrul motivului, a motivelor în cadrul frazei, a frazelor în cadrul perioadei), *augmentarea* asimetrică a *frazelor* (prin tehnica enunțată mai înainte), *repetarea* unei fraze sau a unui hemistih (motiv) *sub formă de refren.*

Dăm cîteva exemple, îndeosebi pentru procedeele mai puțin cunoscute.



A=ab ab
B=bb bb



Deosebit de interesante sînt modalităţile de grupare a rîndurilor melodice în vederea creerii unei melodii. După numărul şi conţinutul rîndurilor melodice, se cunosc cîteva tipuri de strofe melodice :

a) *strofă de tip primar* — un singur rînd melodic, repetat cu variaţii interioare sau numai cadenţiale (A Ac ; A Avc). Melodia poate avea două pînă la patru rînduri, la care se adaugă uneori un refren sau o interjecţie melodică interioară. *Cezura principală* [3] este plasată variat, după primul sau al doilea rînd melodic : A A II Ac ; A II A Avc ; Arf II Ac ; A A rf II A Ac ; rfA II Ac ; A Arf II A Ac etc.

b) *strofă de tip binar — 2 rînduri* melodice *diferite în conţinut,* a căror repetare şi alternare dă naştere unui foarte mare număr de tipare arhitectonice. Acestea au două pînă la şase rînduri melodice :

— de 2 rînduri : A^B.

— de 3 rînduri : AAB (cu cezură după prima sau a doua frază) (A II A B ; A A II B).

— ABB (cu cezură după prima sau a doua frază) : A B II B ; A II B B.

— ABA (cu cezură după prima sau a doua frază) A II BA ; AB II A.

— de 4 rînduri : AAAB ; AABA ; AABB ; ABAA ; ABAB ; ABBA ; ABBB.

Dintre aceste tipare arhitectonice, unele au o mai mare frecvenţă, altele mai mică. De exemplu : AAB, ABB ; AABB ; ABAB sînt cele mai răspîndite.

c) *strofă de tip ternar — 3 rînduri* melodice *diferite* (ABC). Posibilităţile de alcătuire a perioadei sînt aici mai numeroase. Perioada are, în general, trei pînă la şase rînduri, la care se adaugă uneori unul sau două refrene :

— de trei rînduri : ABC ;

— de 4 rînduri : AABC ; ABBC ; ABCA ; ABCB ; ABCC ;

— mai mult de 4 rînduri : AABCC ; AABBC etc.

d) *strofă de tip cvaternar — 4 rînduri diferite* (ABCD) : este de origine mai recentă. Combinarea variată a rîndurilor melodice şi aplicarea unui singur procedeu pe mai multe planuri (la motiv, frază, celulă) sau a mai multor procedee, creiază un număr mare de forme arhitectonice.

După locul cezurei principale, se disting *strofe simetrice sau asimetrice* (cezura împarte strofa în 2 sau 3 părţi egale sau inegale). Cele mai specifice sînt *strofele asimetrice :* 1 + 2 (A II AB sau A II BB etc.) ; 2 + 1 (AA II B sau AB II B etc.) ; apoi : 2 + 2 (AB II BA ; AA II BA) ; 1 + 3 (A II ABC etc.) ; 3 + 1 (ABA II B etc.) : 2 + 3 (AA II ABB etc.) ; 3 + 2 (AAB II BC etc.) ; 2 + 4 (AB II AABB etc.) ; 4 + 2 (AABB II BC etc.) ; 3 + 4 (ABB II ABCC) ; 2 + 2 + 2 (AB II BC II CC) etc. Înrudirea dintre fraze asigură unitatea piesei. Astfel, în multe cazuri, fraza secundă a strofei este formată din primul sau al doilea motiv al frazei iniţiale : A (ab) B (bb) sau : A (ab) B (ac) etc.

Înrudirea frazelor este uneori foarte subtil realizată ; se preia o celulă din primele motive şi se construieşte, după legi anumite, o frază nouă.

În muzica instrumentală, fraza (pătrată sau nepătrată) este formată din 1 pînă la 4 motive identice, diferite sau înrudite. De multe ori melodiile instrumentale nu se organizează în fraze ci în *perechi de motive* sau în *succesiuni libere de motive şi celule.* Motivele sînt deobicei binare, egale cu 2 măsuri. Rareori motivul se desfăşoară pe o măsură.

Fraza are la bază un singur motiv, repetat cu variaţii ritmice sau numai melodice. Motivele sînt alcătuite variat : din două celule : egale, identice sau din 2 celule inegale, identice sau diferite (a = 1,1 ; a = 1,2). Raportul între cele două celule poate să fie de secvenţare, de recurenţă, inversare etc.

Am constatat, în melodiile instrumentale, *4 tipuri de structuri melodice elementare.*

a) *grupa I mono-motivică* — un singur motiv repetat (aaaa). Variaţia intervine numai la unul sau la mai multe motive. Motivele 2, 3, 4, pot fi secvenţate, amplificate ori simplificate ritmic, inversate etc. etc. Deci, la crearea frazei se aplică unul sau mai multe procedee.

b) grupa II (ab), cu următoarele posibilităţi : aaab ; aaba ; aabb ; abaa ; abab ; abba ; abbb.

c) *grupa III* ; aabc ; abac ; abbc ; abca ; abcb ; abcc.

d) grupa IV ; abcd (structuri rare) frecvente cu deosebire în cîteva jocuri transilvănene.

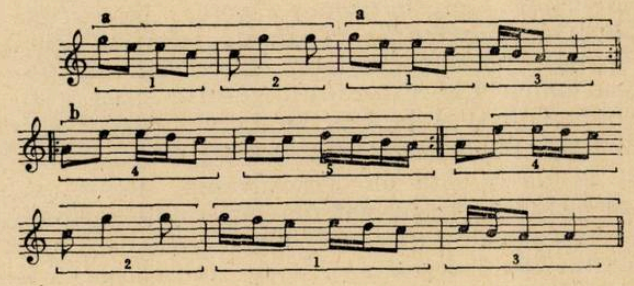
Melodia (structură superioară) are la bază fraze simetrice ca structură, adică formate : din acelaşi grup structural. De exemplu : A = aaaa ; B = bbbb ; etc. (un singur motiv, repetat identic cu variaţii) ;

— din mai multe grupe : A = aaaa ; B = bbcc etc. (prima frază are un singur motiv repetat iar a doua, două motive diferite).

Chiar în melodiile simple, de 2 fraze (foarte răspîndite în repertoriul de joc), combinaţiile motivelor sînt extrem de numeroase, datorită, pe de o parte, libertăţii de interpretare, pe de altă parte, datorită utilizării, în aceeaşi frază, a unuia sau mai multor procedee şi aplicării acestora pe mai multe planuri (al frazei, motivului sau celulei).

[3] Desparte discursul muzical în 2 părţi egale sau inegale. Am notat-o cu II. Adesea este precedată de un sunet prelungit.

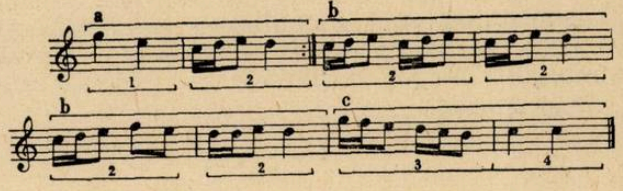
Cîteva exemple :



a a a a' a = 1,2
1,2 1,3 a = 1,3

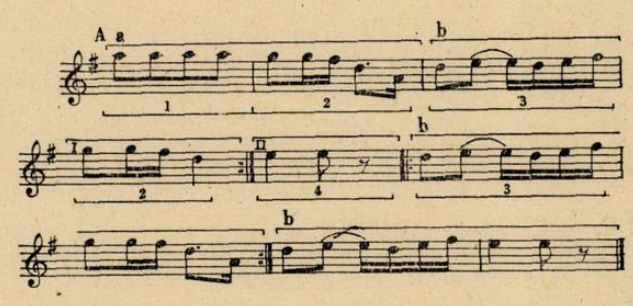
Fraza primă (A) = formată dintr-un singur motiv, repetat cu variații cadențiale iar motivul, din 2 celule diferite.

Fraza secundă (B) = 2 motive identice, plus 2 motive diferite ; un nou motiv în care celula secundă este schimbată, plus un motiv diferit care este variația motivului secund din A. Frazele sînt înrudite printr-o celulă comună care apare în primul motiv din A și prin motivul al III-lea din A.



a = 1,2 ; b = 2v, 2 ; b_v = 2v, 2v ; c = 3,4

Motivele se grupează în *perechi*. Celula secundă a motivului inițial devine nucleul generator.

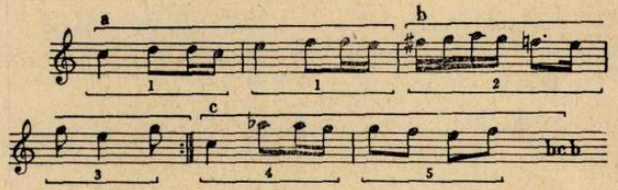


Procedeu frecvent de construire a frazei secunde dintr-un motiv al primei fraze :

A = a b a b
1,2 3,4

B b' b' b' b
3,2 3,4

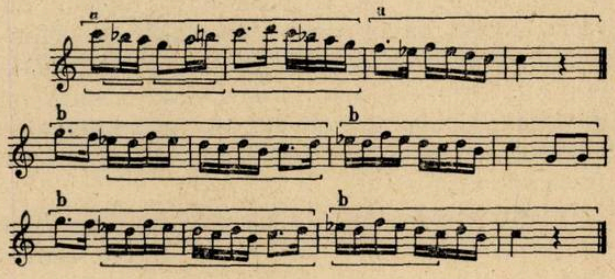
Motivele sînt înrudite prin celula secundă.



Transpoziția celulei secunde la terță superioară. Motivul al doilea este comun în toate frazele :

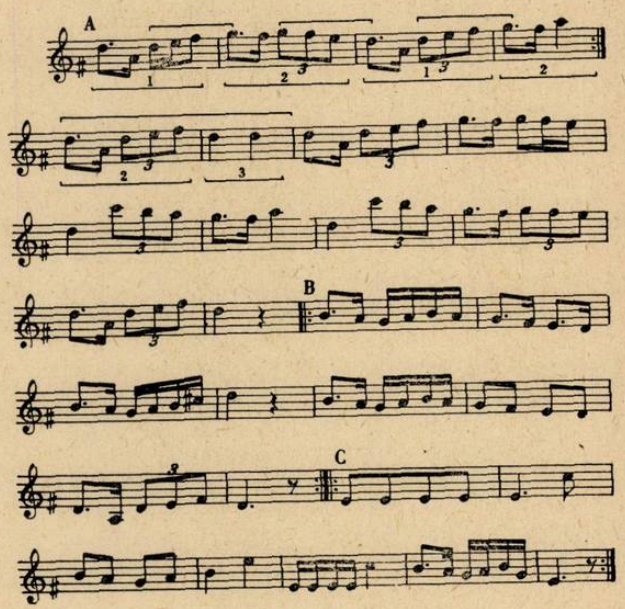
A = a b a b ; B = c b c b
1, 1 2, 3 1, 4

Frazele aparțin aceluiași grup de structuri (gr. II — 2 motive diferite, repetate în aceiași ordine).



A = a a_{lg} [4] a a_{lg} ; B = b b [5] b b
1,1, 2
2 2

Mult mai ingenioase sînt aici procedeele de creare a melodiei : secvențarea, lărgirea celulei la motiv, imitația cu deplasarea accentelor.



4) lg = lărgire ritmică
5) semnul o indică procedeul imitației cu deplasarea accentelor.

A = a a' a a'; A_V = a a' a a"
1,2 1,2 1,2 2,3 3,2

B = b b' b a ; C = c c c c'
4,2 5,4

Joc din Moldova.

Frazele se înrudesc prin celula secundă a primului motiv ; se impune deci un element de bază și recurența sa (*re, mi, fa diez, sol ; sol, fa diez, mi, re*) care apar de mai multe ori, în locuri variate ale frazelor.

În afară de *formele monopartite* cunoscute pînă acum, în folclorul muzical există și *forme bipartite*. De ex. *Călușul* este o formă rondo : o melodie lentă (A) alternează cu melodii diverse, avînd chiar numiri speciale : A (Plimbarea), B (Floricica) A, C (Calul) A, D (Chisărul) etc. De asemenea, *Lazărul* este o suită sui generis de melodii vocale și instrumentale : Lazărul (vocal) ; Iețele (instrumental) ; Floricica (instrumental) etc.

În cîteva zone, în care tradiția este mai bine conservată, dansurile se succed într-o ordine fixă, formînd *cicluri* (suite), după principiul contrastului de mișcare și ritm. Ciclurile sînt formate din 2 pînă la 4 jocuri diferite. În general fiecare comună are un alt ciclu.

De exemplu, în *Rășinari-Sibiu :* Haţegană, Învîrtită, Jian ; în *Drăguș-Făgăraș :* De purtat-Românesc-Învîrtită ; pe *Mureș :* Haidău- Purtată-De ponturi (cu fată) etc. Găsim menționat un ciclu la Sulzer (sec. XVIII) : Sîrbă (2/4), Bătută (3/4) și la Jan din Lublin (sec. XVI) : Călușar (moderato), Joc (3/4 allegretto).

În unele sate din Transilvania, fiecare joc al ciclului este format din mai multe melodii.

Problemele expuse aici sînt departe de a prezenta toate formele și toate procedeele uzitate în muzica populară, dar sperăm că au darul să sugereze un adevăr : marea bogăție și varietate a structurilor formale și a legilor de creație din muzica noastră populară. Analiza melodiilor cu formă liberă ne relevă, de asemenea, frumusețI neînchipuite.

Considerăm că analizele efectuate după această concepție deschid largi perspective compozitorilor și muzicologilor ; li se relevă înalta valoare artistică a muzicii populare, măestria cu care poporul a știut să creeze forme de o mare frumusețe și subtilitate.

Însușirea acestor structuri, șlefuite de veacuri de multe generații și a unor tehnici de creație mai mult sau mai puțin cunoscute ca : *imitația cu deplasarea accentelor, transpoziția progresivă,* la un interval sau la mai multe intervale, în aceeași frază (sau motiv), augmentarea sau simplificarea asimetrică a frazelor (a motivelor sau a celulelor) etc. va îmbogăți desigur mijloacele de expresie ale compozitorilor.

Iosef Prunner la 80 de ani

de George Manoliu

Artistul Iosef Prunner a împlinit optzeci de ani. Din această frumoasă vîrstă, cincizeci şi şapte de ani sînt închinaţi cu devotament dezvoltării vieţii noastre muzicale, în care a fost şi este totdeauna prezent, cu mintea, cu inima şi cu talentul său. Aniversarea este un prilej de sărbătoare pentru şcoala noastră instrumentală, la temelia căreia a stat munca neobosită a unor energii deschizătoare de drumuri. Numele lui Iosef Prunner se leagă de vremurile eroice în care istoria Conservatorului consemnează lupta permanentă pentru afirmarea şcolii de artă. În primul plan al acţiunilor de consolidare a învăţămîntului artistic, apare deosebita grije de a asigura acest domeniu cu forţe noi, cu talente şi capacităţi creatoare. Printre profesorii invitaţi de Popovici Bayreuth aflăm în 1911, pe Iosef Prunner. Cu doi ani înainte, tînărul virtuoz contrabasist reuşise primul dintre 14 candidaţi pentru locul de prim solist al partidei din Orchestra Operei Mari din Viena, condusă de Felix Weingartner. Puţin timp, după această reuşită, marele dirijor îl recomandă, la cererea Ministerului Instrucţiunii Publice din România, ca prim solist al Orchestrei Ministerului — Filarmonica de astăzi. Excepţionalele sale calităţi de virtuoz al acestui instrument îl impun repede în viaţa noastră muzicală. Solicitat la catedra de contrabas a Conservatorului, Iosef Prunner fundamentează această catedră, prin capacitatea sa artistică şi prin adîncirea celor mai eficiente mijloace de organizare didactică. Programele analitice, metodele de lucru, exemplul personal (care este un element extrem de important în didactica instrumentală) au dus la rezultatele cunoscute. Elementele cele mai bune din capitală şi din ţară, în orchestrele simfonice şi la catedrele din conservatoare sau şcoli de muzică, sînt pregătite de maestrul Prunner. În lunga sa carieră didactică, latura solistică a continuat să se afirme cu strălucire în ţară şi în străinătate. Sînt impresionante aprecierile elogioase asupra virtuozităţii lui Iosef Prunner, semnate de nume de prestigiu. În anii 1924—1928 el concertează ca solist la Viena, Paris (sub direcţia lui Gabriel Pierné), la Leipzig (sub conducerea lui Hermann Scherchen), la Berlin (la Hochschule). După concertul din Paris — acompaniat de Orchestra Colonne —, profesorul Eduard Nanny scrie un articol în Courrier musical. Josef Prunner este aşezat printre cei cîţiva străluciţi virtuozi mai vechi ori moderni ca Bottesini, Simandl, Koussevitzky, iar apariţia sa considerată ca un rar eveniment artistic. Opera din Viena îl invită pentru a înlocui pe marele său profesor Eduard Madenski, dar maestrul Prunner refuză, aşa cum mai tîrziu, nu primeşte catedra de contrabas de la Hochschule din Berlin. Ataşamentul său pentru viaţa muzicală românească este un frumos exemplu de consecvenţă şi seriozitate, de demnitate artistică. Preocupările pentru ridicarea nivelului literaturii contrabasului au condus pe virtuoz şi profesor spre o interesantă şi unică activitate de transcripţii din Bach, Beethoven şi Brahms. Repertoriul capătă valori muzicale de prestigiu şi adîncire.

Profesorul consultant Iosef Prunner se află în prezent angajat alături de asistenţii săi într-o muncă de revizuire a ediţiilor învechite, de adaptare la cerinţele tehnicii contemporane.

Privind personalitatea maestrului Prunner în toată complexitatea ei, în toată această evoluţie care a ţinut pas cu vremea cu o dîrză energie, nu ştim dacă admirăm mai mult pe artist, pe profesor, sau pe omul demn, care onorează mişcarea noastră artistică de atîtea decenii, cu aceeaşi modestie şi pasiune de muncă.

Îi dorim încă mulţi ani, cu aceeaşi inimă tînără care bate de 57 ani în ritmul aspiraţiilor şi cuceririlor vieţii noastre muzicale.

George Breazul, profesor de istoria muzicii românești

de Ioana Ștefănescu

Prezentarea lui George Breazul ca profesor de istoria muzicii românești — în cadrul unui ciclu de studii asupra diferitelor aspecte ale vastei sale activități — [1]) însemnează de fapt referirea la acea calitate didactică universitară pe care eruditul și pasionatul cercetător român a avut-o în ultimii opt ani ai vieții. Misiunea de a preda studenților de la Conservatorul din București această disciplină i s-a încredințat tîrziu, în anul 1953, după ce prezența sa fusese solicitată pe rînd, începînd din anul 1926, la catedra de Teorie sau de Enciclopedie și Pedagogie a muzicii. Dar rolul de slujitor al istoriei muzicii românești nu-i poate fi atribuit doar între limitele acestor ultimi opt ani din viață, după cum nu poate fi considerat izolat față de preocupările sale anterioare sau paralele din domeniul folcloristic, muzicologic și pedagogic. Pentru că din primii ani ai „dăscăliei" — cum obișnuia să numească apostolatul său didactic la școli primare, secundare, militare, seminariale, ca și la cursuri universitare —, George Breazul a transmis elevilor, mari și mici, din cunoștințele sale despre trecutul nostru istoric muzical, cu acea fervență generozitate caracteristică în general pasiunii științifice, dar mai ales patriotismului care a dublat și deseori a generat majoritatea manifestărilor sale. Învățătorul sau dirijorul de cor, profesorul de teorie sau cel de enciclopedie a muzicii, integra permanent în lecțiile, în repetițiile sau în prelegerile sale, prețioase date istorice din muzica universală și mai ales din muzica țării noastre, date desprinse din hrisoave și documente necercetate încă pînă la el.

Cu această lărgire în timp a arcului de activitate, desprins din granița datelor statistice, contribuția lui George Breazul ca profesor de istoria muzicii românești se conturează ca o manifestare caracteristică pentru întreaga sa evoluție, cuprinzînd ramificațiile tuturor preocupărilor sale: de la lecția de cînt, pînă la cursul universitar; de la munca de culegere a melosului popular, pînă la prezentarea lui în artistice producții corale; de la desțelenirea și chiar salvarea documentelor istoric-muzicale, pînă la sistematizarea lor științifică în studii și lucrări de sinteză ce aveau să pună bazele muzicologiei românești; de la ipotezele privind originea muzicii noastre, pînă la consemnarea competentă, în presă și reviste de specialitate, a evenimentelor muzicale în mijlocul cărora „cronicarul de sărbătoare" (cum îl aprecia responsabilul rubricii de artă al ziarului „Rampa" într-o scrisoare din 14 septembrie 1927) a fost prezent pînă în ultimele clipe ale vieții.

Pentru înființarea unui curs de istoria muzicii românești în Conservatoarele din țară, George Breazul, omul de știință și patriotul, a militat de-a lungul multor ani, prin articole și rapoarte. „De la 1883 există în programul Conservatorului nostru un curs de istoria muzicii, dar nici atunci, la înființare [2]), nici mai tîrziu, nici la școala de muzică din București și nici la cea din Iași, n-au existat niciodată preocupări asupra trecutului muzical al țării noastre. Puteam fi considerați ca un popor fără istorie a muzicii..." atrăgea atenția cu amărăciune tînărul muzician întors de curînd de la cursurile de specializare făcute la Universitatea din Berlin între anii 1921—1924. Un asemenea curs i se părea de pe atunci de o însemnătate covîrșitoare, cu atît mai mult cu cît „pînă tîrziu, în pragul secolului al XIX-lea, istoria muzicii românești este istoria muzicii poporului, a cîntecului și jocului românesc și a cîntării de strană, psaltice." [3])

Despre eforturile sale de o viață de a dezvălui frumusețea și originalitatea muzicii românești, despre promovarea valorilor ei pe plan artistic și educativ, își amintește George Breazul mult mai tîrziu, într-un raport de activitate întocmit în anul 1955 [4]), cînd prestigiul său ca folclorist, muzicolog, pedagog și cercetător în domeniul muzicii românești, trecuse de mult granițele țării: „Născut și crescut într-un sat din Oltenia, am învățat și cîntat de timpuriu muzica populară a regiunii, ceea ce a constituit pentru întreaga mea dezvoltare intelectuală o temeinică bază de studii. Am transcris încă de pe atunci melodii populare românești și am făcut încercări de formulare a problemelor culegerii și studiului folclorului nostru muzical... În urma studiilor de etnografie și etnologie muzicală făcute peste granițe, mi-am dat și mai bine seama de importanța cunoașterii muzicii populare românești și am izbutit să întemeiez o instituție de stat pentru culegerea și studiul folclorului nostru, „Arhiva fonogramică"... Prin conferințe publice și prin articole publicate în diferite reviste ca și prin manuale didactice, am reușit să contribui la formarea unui curent favorabil valorificării educative și artistice a cîntecelor și jocurilor populare românești". Din aceste rînduri, dar mai ales din vasta sa activitate de folclorist — „generalisimul folclorist" cum îl aprecia Constantin Brăiloiu într-o dedicație făcută în anul 1928 —, activitate concretizată în numeroase studii și lucrări de specialitate, se conturează aspectul specific al etapei de început, pe care avea să se clădească, impunătoare, opera istoriografului.

„Alături de munca de culegere și studiu al folclorului muzical, preocupările mele s-au extins la studiul trecutului, a provenienței, a diferitelor faze de evoluție, a mențiunilor asupra lui, ceea ce a deschis perspective impresionante de cercetări și studii, în care sînt angajat pînă astăzi"... continuă George Breazul firul amintirilor din bogatul său drum creator, drum

[1]) Ciclul de studii inaugurat de articolele muzicologului Vasile Tomescu, publicat în revista „Muzica" Nr. 10 și 11 din anul 1965, cu titlul: „George Breazul și muzicologia românească" și de articolul folcloristului Gh. Ciobanu „Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești" (Revista de Etnografie și Folclor Nr. 5—6 din 1966.

[2]) Nota se referă la cursul de istoria muzicii universale predat pentru prima oară în Conservatorul din București de către Grigore Ventura.

[3]) Însemnări izolate, aflate în Biblioteca „G. Breazul".

[4]) Raport de activitate metodico-științifică din 18 oct. 1955.

care — peste șase ani — avea să ajungă la capăt. Această mențiune se referă la etapa de maturitate, în care interacțiunea dintre munca de culegere a folcloristului cu cea de cercetare a omului de știință, dintre experiența didactică și cea publicistică, determina acea complexitate a manifestărilor și realizărilor lui George Breazul din domeniul muzicologiei, domeniu în care sînt cuprinse — printre altele — numeroase și valoroase pagini din istoria muzicii românești. Ample studii asupra trecutului sau prezentului muzical românesc, dintre care: „Note asupra școlii muzicale românești", „Viața și cultura muzicală", „Arta muzicală în cultura românească", „Muzica primelor veacuri ale creștinismului", „Învățămîntul muzical în Principatele românești de la primele începuturi pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea", „Începuturile teatrului muzical în Principatele românești", „Din trecutul muzicii românești: Sibiul muzical și raporturile lui cu principatele", „Brașovul și muzica principatelor", „Cronica muzicală a orașului Iași", „Muzica pe teritoriul patriei noastre de la primele începuturi pînă în secolul al XVII-lea", „Lăutarii și muzica lor", „Relațiile muzicale româno-ruse", „Unirea țărilor române și muzica", la care se adaogă numeroase studii asupra vieții și creației lui Anton Pann, Iacob Mureșianu, Eusebiu Mandicevski, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Dimitrie Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Dima, George Stephănescu, I. Scărlătescu, sau a contemporanilor săi George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, precum și ample texte pentru lexicoane străine (pentru a nu menționa decît o parte din șirul lucrărilor sale) — apar pe rînd, ilustrînd munca unor neobosite cercetări în vederea deslușirii problemelor privind evoluția istorică a culturii noastre muzicale.

„Este semnificativ faptul că George Breazul, autorul unor studii muzicologice de bază, prima figură marcantă a istoriografiei muzicale românești contemporane, model în ceea ce privește exactitatea informațiilor, a trebuit să-și consacre cea mai mare parte a activității sale adunării datelor, neputîndu-se sprijini pe munca unor cercetători de dinaintea sa" — afirmă compozitorul și muzicologul Zeno Vancea la Congresul pe țară al Uniunii Compozitorilor din anul 1964, subliniind meritul de pionierat al acestor lucrări. Într-adevăr, *„nici tradiție, nici lucrări temeinice de informație și metodologie științifică în specialitățile pe care am fost însărcinat să le predau, nu existau în țara noastră"* — descrie George Breazul în citatul raport, climatul în care s-au înfiripat primele sale contribuții. *„Munca nu a fost și nici nu a devenit încă ușoară"*, mărturisește profesorul ajuns la aproape 70 de ani. *„din lipsă de material...* A trebuit ca personal să întreprind căutarea și adunarea acestuia. Pe măsura strîngerii lui, mi se clarifica în minte că școala de muzică românească își are geneza în culegerile și prelucrările elementare de melodii populare, care evoluează apoi în prelucrarea artistică a tezaurului melodic și ritmic al folclorului muzical autohton".

Legătura dintre creația cultă și „tezaurul folcloric muzical autohton" l-a preocupat pe George Breazul cu deosebire, determinînd îndelungate cercetări și competente analize, unele din ele prezentînd interes pe plan universal (ex. „Muzica primelor veacuri ale creștinismului"; „La bicentenarul nașterii lui Mozart"). Dar particularitățile izvorului de inspirație, a cîntecului popular românesc, l-au îndreptat pe muzicologul român către unele studii, dintre care „Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice", realizat de-a lungul a două decenii și publicat recent în „Studii de muzicologie" volumul I [5]) reprezintă un aport inedit „unic în muzicologie" (V. Tomescu), „o operă științifică clasică a muzicologiei noastre" (Z. Vancea). În legătură cu valoarea investigațiilor lui George Breazul din domeniul structurii și originii „melosului românesc", se pronunță numeroși oameni ai muzicii de ieri și de azi, din țară și străinătate. Semnificative însă pentru ideia pe care o urmărim, aceea a contribuției lui George Breazul ca profesor de istoria muzicii românești, apar aprecierile elevilor săi, azi compozitori și la rîndul lor îndrumători ai noii generații de învățăcei. „Dintre numeroasele teorii personale ale eminentului muzicolog, m-au impresionat, urmărindu-mă de-a lungul anilor, acelea privind originile modurilor și ritmurilor din cîntecele noastre populare. Reaud, parcă, și vocea sa înfiorată de emoție, reînviind străvechi colinde și transmițîndu-ne astfel, mai departe, admirația față de cele dintîi valori artistice ale noastre" — consideră Adrian Rațiu într-o evocare redactată recent (aflată în bibl. G. Breazul). Înrîurirea pe care tezele acestui complex cercetător au avut-o asupra tinerii generații de muzicieni, este reliefată și de compozitorul Aurel Stroe: „Prin cercetările sale, el a reușit să depășească cadrul strîmt al începuturilor, făurindu-și o viziune proprie asupra muzicii noastre și a plasării acesteia într-un context cultural larg. Ipotezele sale privind gamele prepentatonice și pentatonice precum și observațiile sale, pline de subtilitate asupra ethosului folclorului nostru, l-au condus la stabilirea unor legături profunde ce există între cîntul nostru popular și străvechiul melos al lumii eline. Desigur că demonstrarea amănunțită și riguroasă a acestor teze trebue desăvîrșită, dar viziunea profesorului Breazul, pe cît de curajoasă, pe atît de importantă pentru definirea specificului muzicii noastre, a avut valoarea unei dezvăluiri esențiale pentru unii dintre compozitorii noștri. Personal, consider lucrarea „Patrium Carmen" ca fiind un moment important în formarea gîndirii mele componistice care datorează mult limbajului sonor odinioară răspîndit în mod unitar la popoarele din nordul și estul Mediteranei, zonă care cuprindea și teritoriul de azi al țării noastre".

Legătura creației culte cu viața, cu specificul spiritual al grupului social „din care opera de artă își absoarbe seva", se impune ca o constantă estetică a gîndirii muzicologului George Breazul, așa cum se poate desprinde din paginile tuturor lucrărilor sale publicate sau rămase în manuscris, în curs de publicare. Dar cea mai convingătoare demonstrație a acestei firești filiații a realizat-o însă în calitatea sa de profesor de istoria muzicii românești, calitate în care s-au întrunit, de altfel, toate laturile multiplelor sale activități și preocupări. Despre această culme atinsă în anii sfîrșitului de viață, face o ultimă referire raportul de activitate din 18 octombrie 1955, pe arhitectura căruia s-au sprijinit relatările noastre. „După 23 August 1944, consemnează George Breazul, modesta mea activitate a găsit în noua ideologie un hotărît sprijin... care mi-a dat cutezanța să întocmesc schița unei istorii a muzicii românești ce stă la baza cursului pe care îl predau la Conservator".

Această „schiță a istoriei muzicii românești" [6]) cum o numește cu obișnuita-i modestie autorul ei, prezintă o deosebită importanță în rîndul contribuțiilor pe care le-a adus profesorul, cercetătorul și patriotul. Pe de o parte menționatul curs reprezintă prima încercare de prezentare sistematică a problemelor referitoare la trecutul îndepărtat al manifestărilor muzicale de pe teritoriul țării noastre, precum și urmărirea diferitelor etape de desfășurare ale acestora, veac de veac, pînă la începutul secolului al XIX-lea; pe de altă parte cele zece prelegeri din cuprinsul cursului, litografiat pe baza stenogramelor luate la începutul anului universitar 1953—54, au o valoare proprie, care le detașează de întreg ansamblul lucrărilor rămase pe urma muncii muzicologului Breazul. Pe lîngă valoarea științifică a informațiilor și a interpretărilor lor, a ineditului și a preciziunii, ele oglindesc o altă remarcabilă trăsătură care a caracterizat personalitatea omului de știință: darul de a expune liber, de a îmbina logica ideilor cu frumusețea stilului, a acelui stil în care se regăsește „masivitatea frazei cărților noastre vechi". [7]) Dacă eruditul și patriotul continuă

---

5) Cuprinsul acestui studiu reprezintă partea introductivă și capitolul al doilea din lucrarea „Sistemul pentatonic și prepentatonic al muzicii populare olteneșți", o dezvoltare a comunicării făcută de autor la „Cercul de studii folclorice" în ședința din 1 februarie 1946.

6) Curs de Istoria Muzicii Românești (zece prelegeri) — Tipografia și Litografia Învățămîntului (București — 1956)

7) M.I.: „Periodicile noastre" — Îndreptarea 11 feb. 1921

să trăiască prin numeroasele sale lucrări și studii — acele „vademecum-uri pentru specialiști" cum le aprecia academicianul Perpessicius într-unul din articolele sale elogioase —, oratorul, vibrînd de dragoste pentru patria sa și cîntecul ei, nu rămîne decît în amintirea celor ce au avut prilejul să-l asculte. Fiecare din prelegerile profesorului George Breazul, adevărate demonstrații de înaltă ținută universitară, erau totodată înaripate realizări artistice. Îmi aduc aminte de o lecție în care simpla prezentare a unui picior metric din prozodia elină, cu corespondență în structura ritmică a cîntecului și jocului românesc — dactilul — a declanșat treptat intonarea începutului din cea de a doua parte a Simfoniei a VII-a de Beethoven. Totul a pornit spontan, pe bătaia ostinată a unei simple formule ritmice, de la un murmur timid, pînă la cuprinderea impresionantă a tuturor glasurilor, electrificate de ceea ce ochii și mîna profesorului lor transmitea. Îmi aduc aminte de momentele în care studenții încetau să mai scrie, pentru a urmări cu privirea pe cel care le vorbea despre legenda Meșterului Manole și semnificația ei, despre frumusețea versului și viersului baladelor noastre haiducești, despre evenimentul unirii principatelor și muzica lui, despre George Enescu, rapsodul. Se împletea în glasul său tonul însuflețit al mîndriei patriotice cu cel al respectului pentru artă și făuritorii ei, pentru cultura seculară a omenirii, reușind să fascineze sala de curs — acel mozaic de „copilăret" artistic —, prin arta sa de a evoca îndepărtate și frămîntate epoci de pe „pămîntul doinei", prin impunătoarea sa cultură care cuprindea vechiul și noul, naționalul și universalul, în firească împletire. „George Breazul a fost primul muzician român care a încercat să intelectualizeze la noi metoda de predare a disciplinei muzicale atît din punct de vedere al esenței expresive, cît și al substanței de realizare" — scria compozitorul Dimitrie Cuclin despre rolul pe care l-a avut prezența acestui eminent pedagog în învățămîntul muzical românesc.

Stilul lui George Breazul, profesorul care se desprindea de catedra acoperită de documente originale, de partituri și grupuri de fișe, pentru a începe „să oficieze" în preajma primelor bănci, era presărat cu cuvinte arhaice, cu citate latinești și grecești, pe care nu le umbrea nici una din nuanțele pedanteriei căutate. Ideile căpătau rezonanțe cuceritoare în muzicalitatea glasului său, adevărat ecou al unei deosebite sensibilități artistice.

Dacă arta expozitivă a prelegerilor lui George Breazul nu mai este astăzi decît o emoționantă amintire, conținutul lor a rămas consemnat în cele peste o sută de stenograme luate la cursuri, începînd din anul universitar 1953—54 (an în care i se încredințează misiunea de a preda istoria muzicii românești) pînă în toamna anului 1959, cînd se curmă șirul celor cinci decenii de activitate didactică.

Remarcabilă este varietatea pe care o prezintă, de la un an la altul, desfășurarea fiecăreia din cele șapte versiuni ale cursurilor sale, atît în ceea ce privește forma, coloritul stilului și al patosului expozitiv, cît mai ales în ceea ce privește conținutul lor. În fiecare suită nouă de prelegeri apar informații noi, pe măsură ce cercetările sale mereu nesățioase avansează, întregind o problematică sau alta, deschisă anterior. Rămîne de asemeni impresionantă generozitatea cu care acest cercetător împărtășea studenților săi — din orice secție a Conservatorului — cunoștințele și descoperirile sale, înainte de a le fi consemnat în comunicări, articole sau lucrări de amploare. Această permanentă împrospătare a cursurilor cu noi ipoteze, cu noi date, cu noi legături între diferitele discipline sau ramuri ale artei, cu o vibrantă tendință de adaptare a acestora la diapazonul evenimentelor istorice, sociale, artistice ale zilei, rămîne mărturia vie a unei gîndiri mereu fecunde, nealterată de nici una din tarele rutinei. „Rutina ucide orice manifestare de viață: nicăieri ca în artă însă consecințele ei nu sînt mai fatale și imediate" — sublinia George Breazul într-una din cronicele sale. Această tinerețe care a caracterizat gîndirea și a întreținut setea de cunoaștere a profesorului Breazul, din ce în ce mai vîrstnic, impresiona și stîrnea admirația atît în rîndul studenților pe care îi forma, cît și a colegilor pe care îi stimula. „Vreau să subliniez această tinerețe pe care maestrul Breazul o are și această posibilitate de actualizare permanentă a materialului pe care-l posedă, declara Alfred Mendelsohn în ședința Consiliului Științific din 29 aprilie 1955. „Mă refer la preocupările din domeniul istoriei, precum și la faptul că el nu precupețește nimic pentru a-și pune știința sa în slujba dezvoltării noastre. Eu îl consider pe maestrul Breazul *și un mare istoric al trecutului și un mare istoric al zilelor noastre, un istoric care ne deschide larg zorile unui viitor din ce în ce mai plin*".

Cursul de istoria muzicii românești predat de profesorul George Breazul la Conservatorul din București consacra o bună parte din întinderea lui (aproximativ 6—7 lecții) „manifestărilor de viață muzicală de pe teritoriul patriei noastre de la primele ei începuturi", lecții introductive în care era organizată o solidă temelie de susținere a problemelor ce urmau să fie expuse, precum și o clară prezentare a principiilor estetice ce călăuzeau desfășurarea lor. „Izvorul muzicii este viața socială — releva George Breazul în prelegerea de deschidere a cursului ținut în anul universitar 1953—54. „Din necesitățile societății apare ea, din ele își absoarbe seva și se dezvoltă. Nu poate exista, deci, o muzică în sine, ruptă de viața socială. Teoriile care susțin că rădăcinile muzicii nu sînt în viața societății, în viața și lupta poporului, că muzica e artă „pură" sau că este „artă pentru artă", caută să îndepărteze muzica de la menirea ei socială".

Precizînd faptul că „spre deosebire de istoria politică, socială și economică, istoria muzicii (românești) se află în situația particulară de a nu putea înfățișa personalități proeminente decît abea începînd din secolul al XIX-lea", profesorul Breazul sublinia de la bun început rolul creației populare, al folclorului muzical: „Poporul este el însuși creator al unei arte muzicale de o mare valoare, care a existat înainte de orice artă profesională cultă și s-a dezvoltat de-a lungul vremii... În tot ce aflăm mărturii despre existența vieții muzicale în trecutul nostru, autorul este poporul, în lupta lui, în năzuințele lui, în suferințele și biruințele lui, în întristările și bucuriile lui".

Pentru prezentarea formelor de manifestare muzicală a perioadelor istorice timpurii (a orînduirii sclavagiste, a perioadei de trecere la feudalism și a unei bune părți din desfășurarea orînduirii feudale pe teritoriile locuite de strămoșii noștri), profesorul Breazul își susținea ipotezele cu numeroase informații culese din literatura antichității clasice, din relicvele arheologice, din studiul documentelor epigrafice, lingvistice, din elementele „arheologiei muzicale" desprinse din practicile transmise de-a lungul timpului, din mărturiile existente în epica populară. Fiecare idee expusă își avea argumentarea ei științifică, obiectivă, metodă care demonstra atît aria largă de informații a cercetătorului, cît și posibilitățile gîndirii sale sintetizatoare. Muzica băștinașilor (a geților getodacice), a cuceritorilor romani, a cultului creștin — cu specificile influențe ebraice, bizantine, populare — era tratată atît din punct de vedere istoric, cît mai ales structural. Sistemele muzicale „precreștine" (oligocordiile prepentatonice, scările pentatonice sau heptatonice), modurile bisericești și cele populare, erau amplu expuse, explicate și ilustrate cu numeroase exemple, constituind o temeinică bază de cunoștințe tehnice pentru studiul ulterior al particularităților stilistice din creația populară și cultă românească.

Perioada de ascensiune a feudalismului în țara noastră, cuprindea un nou grup de prelegeri, a căror material documentar era desprins din cronici, din însemnările sau scrisorile călătorilor străini ce poposeau la curțile domnești, din hrisoave și acte datînd din secolele XV, XVI și XVII, din primele culegeri de muzică populară românească. Odată cu apariția primelor documente muzicale scrise (Codex Cajoni, Codex Vietoris), prelegerile profesorului Breazul începeau să urmărească cu deosebire problema valorificării folclorului muzical românesc. Perioada de descompunere a feudalismului în istoria țării noastre (secolul al XVIII-lea) mai bogată în asemenea documente (ca

„Descriptio Moldaviae" de Dimitrie Cantemir sau „Istoria Daciei transalpine" de Franz Joseph Sulzer, asupra cărora stăruia în mod deosebit), îi oferea posibilitatea unor referiri demonstrative la specificul intonațional și ritmic românesc, cu care își îmbogățea de fiecare dată șirul expunerilor istorice. În acest sens, al împletirii aspectului expozitiv cu cel muzical-practic, George Breazul avea inițiative care dădeau lecțiilor sale remarcabilă forță de convingere și farmec artistic. Nu numai că solicita studenților săi de la secția instrumente sau canto să pregătească exemplificări cu care să ilustreze aspectele muzicale ale temelor prezentate — și exigența sa artistică se dovedea și în asemenea cazuri necruțătoare —, dar, în dorința sa de a da relief anumitor lecții, ajungea să obțină colaborarea unor artiști consacrați. Pentru exemplificarea „Capriciului pentru violoncel și pian pe arii moldovene și valahe" compusă de Bernhard Romberg la începutul secolului al XIX-lea (publicată ulterior la Leipzig și Paris), profesorul Breazul a solicitat contribuția violoncelistului Radu Aldulescu (la cursul pe care l-a ținut în ziua de 22 martie a anului 1955). „Pentru prima oară în istoria muzicii principatelor dunărene — sublinia el în cadrul acelei lecții — culegea cineva motive din popor și le valorifica în forma înaltă a muzicii profesionale, culte". Descriind ambianța în care a concertat Romberg la Iași în primul deceniu al secolului trecut, cînd „se putea constata o schimbare adîncă în ceea ce era viață economică, politică și socială, cînd ideile revoluției burgheze pătrunseseră și în Principate, creînd un climat favorabil de impunere a unei vieți muzicale românești în cadrul unor tendințe generale de cultură națională, întemeiată pe valori autohtone, pe produsele spirituale ale poporului", profesorul Breazul trăgea concluzia și deschidea totodată problematica unui nou capitol din istoria muzicii românești, cu cuvintele: „așa dar *muzica națională*, acesta era năzuința și dezideratul oamenilor vremii". (Stenograma din 22 martie 1955, p. 2—3). Manifestărilor muzicale din această perioadă de redeșteptare națională, de înfiripare a unei vieți muzicale românești, în ciocnire cu concepțiile retrograde și cosmopolite ale clasei conducătoare, acorda George Breazul întinderea cea mai mare a cursului său. De la „Mugur-mugurel" — melodia revoluționară a răscoalei lui Tudor, transcrisă și publicată de Anton Pann — pînă la „Rapsodiile" lui George Enescu, de la înfiriparea „Societății Filarmonice" din București (1833) pînă la înființarea operei române ca instituție de stat (1921), moment cu care se încheie lupta de o viață a lui George Stephănescu, diferitele aspecte ale culturii noastre muzicale (creația populară, creația cultă, instituții de învățămînt sau de popularizare a muzicii) erau larg dezvoltate în cadrul desfășurării importantelor evenimente istorice trăite de poporul nostru de-a lungul secolului al XIX-lea. În acest sens, al dezvoltării culturii noastre muzicale în procesul evoluției condițiilor sociale, istorice și culturale și în permanentă delimitare a existenței celor două culturi — cea „a poporului, producător al tuturor bunurilor materiale și culturale, îndreptar și călăuză a tuturor cercetărilor noastre" (stenograma din 12 aprilie 1955, pag. 1) în opoziție cu cea a clasei asupritoare, împotriva căreia „răsuna versul și viersul lui" —, profesorul George Breazul s-o dovedit a avea o consecventă gîndire estetică materialistă, poziție care poate fi desprinsă și din numeroase articole scrise în presă, sau din paginile lucrărilor sale de sinteză, publicate cu mulți ani în urmă. „Nu este numaidecît necesară aprofundarea concepției materialiste a istoriei pentru a putea constata influența săvîrșită de factorul economic asupra vieții noastre muzicale, sublinia el în anul 1928 (ziarul „Cuvîntul" din 29 octombrie) o ideie pe care avea să o dezvolte în capitolul introductiv al lucrării „Patrium Carmen" (1941): „Raporturile economice, lupta de idei, transformările politice și sociale au profunde consecințe asupra cursului vieții muzicale. Ele imprimă activității artistice modificări, pe care orice formă de viață le încearcă sub influența mediului natural, spiritual și material, al timpului și locului" („Patrium Carmen" p. 5). Referindu-se la rolul determinant pe care l-au avut noile condiții de viață ale statului nostru asupra factorului cultural, George Breazul își încheia cursul din anul universitar 1954—1955 cu cuvintele: „Transformările adînci din viața noastră economică, politică, și socială au avut un rol hotărîtor în ceea ce privește dezvoltarea vieții noastre muzicale. Aceeași revoluție culturală care se face simțită în tot ceea ce este domeniu de manifestare a spiritului românesc, se verifică și în muzică. Chiar de la începutul anului am căutat să stabilim că poporul este factorul hotărîtor și asupra creației și asupra tuturor bunurilor culturale, el fiind creator al istoriei, el fiind factorul care verifică ceea ce este valoare sau non-valoare în producția artistică. Mă gîndesc în primul rînd la viața de concert, la viața de teatru muzical, precum și la acea creștere considerabilă a diferitelor formațiuni de amatori din diferitele colțuri ale țării. În fiecare manifestare de artă muzicală — de la cîntecul unui muncitor de la sat, pînă la creația simfonică a unui compozitor român — pulsează acest avînt al vieții noastre noi. Și de aceste transformări voi nu sînteți străini, ci dimpotrivă sînteți cei care participați, care duceți mai departe, care reprezentați mersul înainte, „noul", în tot ceea ce este dezvoltare a vieții noastre muzicale". (Stenograma din 17 mai 1955, p. 2—3).

Desigur că în ceea ce privește aprofundarea orientării școlii muzicale românești din etapa modernă și contemporană, cursul profesorului Breazul nu a ajuns încă în faza de împlinire, avînd în vedere că nu reușea să cuprindă în desfășurarea celor 25—30 de lecții, decît în mod concluziv, aspectul specific al creației și realizărilor înfăptuite după 23 August 1944. Dar și în cadrul acestor dimensiuni restrînse (2—3 lecții) prezentările sale reușeau să reliefeze esența diferitelor domenii ale vieții noastre muzicale, în legăturile lor directe cu realitățile sociale și istorice clădite pe aspirațiile de veacuri ale poporului. Astfel, cu toată limita pe care o prezenta *întinderea* materialului predat, importanța contribuției lui George Breazul în acest domeniu al pedagogiei muzical-istorice rămîne deosebit de impunătoare și *determinantă*, prin aportul adus la luminarea unor aspecte fundamentale ale particularităților spirituale și stilistice muzicale românești, prin dezvăluirea numeroaselor izvoare documentare și bibliografice, prin metoda de sistematizare științifică și sintetizare creatoare, prin modelul pe care ea, în general, îl reprezintă. Rămîne o datorie de prim ordin a muzicologiei românești de a lărgi aria pe care o acoperă moștenirea lăsată de acest complex pedagog și istoric, de a clădi în continuare pe temelia fixată de el cu soliditate, întregind astfel munca sa cu studii și cercetări care să prezinte, în evoluția lor firească, producțiile artistice muzicale ale zilelor noastre.

* * *

S-a manifestat frecvent — uneori și cu nuanță de imputație — regretul că acest neobosit cercetător și necontestat specialist, nu a redactat un integral tratat de istoria muzicii românești, care să reprezinte munca vieții sale și să încununeze, astfel, activitatea sa publicistică.

Din felul în care au rămas organizate materialele în dosare și masive grupuri de fișe, se desprinde cu certitudine faptul că profesorul Breazul a lucrat pînă în ultimele clipe și cu fiecare pagină scrisă, pentru realizarea unui asemenea tratat de istoria muzicii românești. De altfel numeroase însemnări ale sale — datate cu decenii în urmă — rămîn mărturia vie a unei preocupări permanente în acest sens. Astfel, într-o notiță din 20 mai 1924, găsim primul semn de întrebare: „O istorie a muzicii pentru popor? Eu să încep treaba asta în țara noastră? — Mare răspundere!" (însemnarea se referă la propunerea pe care Vasile Pîrvan — savantul arheolog — o făcuse muzicianului tînăr, abea întors de la studiile din Germania, de a porni la înfăptuirea unei asemenea opere).

Șase ani mai tîrziu, în 1932, un șir de notițe personale schițează cîteva gînduri referitoare la primele sale contribuții publice în domeniul istoriei muzicii

universale și românești: „Vineri, 3 februarie 1932: Jora mi-a făcut invitația ca să țin la radio un ciclu de prelegeri asupra istoriei muzicii, cu exemple"; „10 februarie 1932: Jora mi-a fixat la radio prima conferință din ciclul „istoria muzicii"; „Martie, 1932 — luna în care încep o activitate interesantă de lămurire istorică a muzicii la radio. Mare răspundere!" Ultimele cuvinte, mărturisite doar lui, apar ca o obsesie, caracterizînd responsabilitatea omului de știință în plină evoluție, conștient de dificultățile realizării unei asemenea opere, pe un teren aproape neumblat. Următoarele însemnări aduc un titlu („4 Martie 1932: „Muzica primitivilor") și o sceptică satisfacție (5 Martie 1932: Vorbe multe și prea bune pentru conferința de la radio"). Un an mai tîrziu, un articol intitulat „Demonstrații prețioase" din ziarul „Cuvîntul" (29.III.1933), sub semnătura academicianului Perpessicius, subliniază importanța acestui ciclu de conferințe: „D-l Breazul, a cărui istorie a muzicii românești cu exemplificări în fața microfonului n-a fost încă uitată, a ridicat prelegerea sa demonstrativă, desigur întîia, la treapta *unei adevărate lecții naționale*".

Contribuțiile lui George Breazul din domeniul istoriei muzicii românești, rostite sau scrise, s-au desfășurat apoi fără întrerupere de-a lungul întregii sale vieți. Sînt impresionante aprecierile rămase de la numeroși martori ai strădaniilor sale pentru a desprinde din documente (din țară și străinătate) convingeri științifice pe care să „dureze" apoi istoricul muzicii patriei sale. „File rupte ale istoriei muzicii românești au fost strînse cu multă trudă de Breazul, unele au fost reconstituite cu sever discernămînt din documente pe care le-a achiziționat cu multe sacrificii materiale și risipă de energie de-a lungul celor 50 de ani de muncă sistematică făcută cu credință și pasiune" scrie profesorul Gh. Dumitrescu, fost inspector în Ministerul învățămîntului. Iar Maximilian Costin, director al revistei „Muzica" în anii 1916, 1919—1925, conturează cu adevărata intuiție și măestrie poetică — într-o scrisoare din 30 septembrie 1933 — rolul pe care George Breazul îl are în muzicologia românească: „Tu ești acel destinat să culegi — i se adresează el — tot ceea ce se poate culege trecutului și prezentului muzicii noastre. În mijlocul atîtor frămîntări sterpe ale vremurilor de față (e vorba de deceniul al treilea al secolului nostru), în locuința ta, oază în pustiul nefecund, tu, zi și noapte aduni și rînduiești pe tăcute, material spiritual generațiilor viitoare. Și cînd te cobori din templul tău și calci pe nisipul arid, înfruntînd simunul arzător, croești sub pașii tăi, drum nou și iată că pe urmele tale se îndreaptă și pașii celorlalți".

Într-adevăr, munca de pionierat pe care a desfășurat-o George Breazul pe tărîmul istoriei muzicii românești, trebuie privită din două unghiuri ale perspectivei istorice: pe de o parte cel al adunării unui vast material de informație, fără de care nu se poate concepe o disciplină istorică, pe de altă parte cel al realizării unor interpretări științifice, concretizate în cele peste o sută de conferințe, în aproximativ 600 de cronici și articole în presă, în studii, comunicări și lucrări de amploare[8], din rîndul cărora se desprind ca niște culmi *„Muzica românească de azi" (1940)* — „monumentala lucrare", „un document de o covîrșitoare importanță", cum o aprecia George Enescu —, și *„Patrium Carmen"* (impunătorul volum detașat un an mai tîrziu din „Muzica românească de azi") — un „Oedip" al realizărilor lui George Breazul, „o lumină așezată pe o culme" (V. Tomescu). Dar fiecare pas înainte în avîntul aspirației de a scrie o istorie a muzicii românești, cufundau de fapt cercetătorul în oceanul de probleme ademenitoare, care îl întorceau mereu înapoi. În acest sens, al unor permanente căutări, a unei exigențe și nemulțumiri care explică în mare măsură reținerea celui mai documentat dintre istoriografii noștri muzicali de a expune, a ordona și a interpreta fenomenele muzicale în desfășurarea lor istorică, în cadrul unui cuprinzător tratat, este deosebit de edificator dosarul de corespondență al bibliotecii „G. Breazul", cuprinzînd scrisori trimise sau primite din țară și străinătate. Dintre acestea am desprins o scrisoare a maestrului Mihail Jora, document ce portretizează în egală măsură pe cei doi exponenți ai vieții muzicale românești din perioada marilor prefaceri sociale ale zilelor noastre. Scrisoarea este datată „10 februarie 1943" și este scrisă în preajma apariției Anuarului Conservatorului din București, din anul 1943: Dragul meu, în Mai, anul trecut, cînd am luat hotărîrea să scot anuarul școlii, ai avut bunăvoința, la cererea mea, să-ți iei sarcina să faci istoricul școlii noastre de la 1864[9]) pînă azi. Era o lucrare care, socotesc eu, cu datele pe care le aveai la îndemînă, puteai să o faci într-o lună de zile. Cînd te-am întrebat mai tîrziu cum merge lucrarea, mi-ai răspuns că înaintează. Prin Septembrie mi-ai comunicat că ai găsit lucruri interesante înainte de 1864 și că dorești să începi lucrarea de la 1820. A trecut Octombrie, Noembrie, Decembrie, Ianuar, și la toate insistențele mele răspundeai fie cu glume, fie cu promisiuni formale că în cîteva zile lucrarea e gata, dar începînd de la 1780. Alaltăieri, mi-ai arătat un document din o mie cinci sute și nu știu cîte și mi-ai dat cuvîntul că te duci la tipografie să predai materialul lucrat. N-ai făcut-o.

Cum pe de o parte, mergînd așa, vei găsi fără doar și poate documente dinainte de descălecare, extrem de interesante, desigur, dar care se îndepărtează de obiectul articolului inițial, cum, pe de altă parte, anuarul ce-l proiectez este pe anii 1941—42, că sîntem în 10 Februarie 1943 și că tipograful mi-a trimis răspuns că nu mai poate aștepta, cum, însfîrșit, am tot restul materialului cules, îți mulțumesc pentru bunăvoința ta și te eliberez de obligația ce ți-ai luat-o. Vom apărea fără istorie, fără documente, fără clișee, modest și fără pretenții, dar cel puțin voi avea anuarul pînă la sfîrșitul lui Februarie"...

Rezultatul acestei intervenții specific joriene a fost stimulator: un dezvoltat studiu cu titlul „Învățămîntul muzical în principatele românești" a fost predat a doua zi tipografiei[10]) spre marea dezolare a autorului lui care nu răzbise să-și definitiveze investigațiile în nebulosul și încă necunoscutul fond de specialitate al Arhivei de stat, sau al altor arhive din instituțiile cu legături directe sau indirecte cu problema cercetată. Ca o desăvîrșire a acestei prime forme de prezentare a subiectului solicitat, apare — treisprezece ani mai tîrziu — studiul „Învățămîntul muzical în țara românească" la împlinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzica și Declamațiune din București (publicat în broșura anexă a revistei „Muzica" nr. 6—8 din 1955).

Se conturează astfel din acest izolat și intim episod desprins din relația profesor-rector — episod nu lipsit de cuceritorul farmec a două atitudini care împing, într-un fel sau altul, mersul spre mai bine —, acel angrenaj din ce în ce mai ramificat în care erau captate forțele intelectuale ale cercetătorului, desprins cu totul de ademenirea ambițiilor personale, a succesului și realizărilor imediate. Dacă George Breazul — „cel mai de demult și cu osîrdie cercetător pe tărîmul istoriei muzicii românești", cum îl definește poetic compozitorul Ion Dumitrescu[11]) — nu a reușit să-și ducă la capăt decît o parte din multiplele teme propuse și nu a reușit să „înfiripe" acea aspirație grandioasă de o viață: redactarea unui tratat de istoria muzicii românești, lui îi rămîne necontestatul merit de a fi deschis larg această poartă și de a fi dat, primul, un impunător exemplu de devotament față de această cauză a culturii noastre

8) Lista integrală a lucrărilor lui George Breazul (cuprinzînd aproximativ 700 de studii) poate fi consultată în biblioteca „G. Breazul" iar cea mai mare parte din acestea în anexa volumului recent editat: G. Breazul „Pagini din istoria muzicii românești".

9) Anul înființării Conservatorului de Muzică și Declamațiune din București.

10) George Breazul: „Învățămîntul muzical în principatele românești" — în Anuarul Conservatorului din București — 1943, pag. 3 — 43.

11) Ion Dumitrescu: „Muzica în Bucureștiul de ieri și de azi" Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1959, pag. 56

muzicale. Întrebat într-un interviu (luat de corespondentul ziarului „Tribuna" din Cluj și publicat în 4 ianuarie 1958 — deci în ultimii ani ai vieții) despre posibilitatea apariției unei istorii a muzicii românești, de la începuturile ei pînă în zilele noastre, George Breazul a răspuns: „Începutul a fost făcut prin publicarea unui curs de istoria muzicii românești. Cred că pentru o istorie științifică a muzicii, în afara documentării temeinice asupra școlilor, personalităților, tendințelor, învățămîntului, criticii și a manifestărilor muzicale, este necesară aprofundarea diferitelor influențe pe care muzica bisericească le-a suferit, fie de la Răsăritul turco-arabo-elin și slav, fie din Apus, pentru ca să discernem caracterul specific al școlii noastre naționale și al perspectivelor ei de viitor. Consider că stadiul genezei, întreprins de colectivele de istorie și linguistică ale Academiei, va aduce clarificări lămuritoare și asupra problemelor de temelie ale etnogenezei melosului nostru. Cînd toate acestea vor fi făcute, nimic nu se va mai opune ca forțele bune ale muzicologiei naționale, coalizate într-o acțiune de mare răspundere, să redacteze cea dintâi istorie completă și științifică a muzicii românești". Din acest răspuns public se reliefează două din cele mai caracteristice trăsături ale stilului său de muncă, ale concepției sale despre o realizare științifică: pe de o parte exigența față de sine însuși, ca și față de importanța problemelor cercetate (probleme pe care nu le considera niciodată definitiv elucidate); pe de altă parte, încrederea în munca colectivă, singura cale de rezolvare a unei necesități pe cît de imperioase, pe atît de copleșitoare, cea a redactării unei *istorii a culturii muzicale românești*, singura formă prin care considera că se poate răspunde comandamentelor etico-științifice ale zilelor noastre.

Această încredere în colaborarea colectivă l-a determinat de altfel pe muzicologul — tînăr sau vîrstnic — să atragă atenția în numeroase ocazii contemporanilor săi asupra importanței unor probleme pe care le descoperea și pe care considera că nu le poate rezolva doar cu forțele sale. Este edificator gestul pe care îl face în luna martie a anului 1940, cînd donează Academiei Române colecția revistei germane „Allgemeine Musikalische Zeitung" pe anii 1814 și 1821, în care cercetătorul român descoperise culegeri de cîntece și dansuri din principatele românești, precum și două studii despre muzica românească. Faptul că între anii 1781 (cînd apare prima tipăritură de melodii populare românești în volumul al doilea al lucrării „Geschichte des transalpinischen Daciens" a lui Franz Joseph Sulzer) și 1830 (cînd apare o nouă culegere tipărită, datorită lui Eftimie Murgu: „3 Romanische Tänze" și „2 Schäfer Arien") — deci pe parcursul a 50 de ani — nu se găsea nici un fel de material informativ în legătură cu cîntecul popular românesc, a determinat pe George Breazul să întreprindă o îndelungată muncă de cercetare. „Prin biblioteci străine, pe unde am avut prilejul să găsesc și cărți și colecții de reviste rare — specifica el în scrisoarea de donație [12] — totdeauna am căutat să aflu, dacă nu muzică, cel puțin mențiuni despre cîntecul popular românesc. Și culegeri și mențiuni necunoscute am mai găsit; și de sigur, mai sunt și altele"... „Dăruindu-le bibliotecii Academiei Române — specifică George Breazul — *înțeleg ca să se folosească și alți cetitori și oameni de știință, un moment mai de vreme, de ele*".

Asemenea manifestări de generozitate au caracterizat întreaga sa activitate științifică — așa cum o dovedesc mărturiile colegilor și colaboratorilor săi (parte din ele citate) — dar mai ales zona didactică, în care s-au revărsat, întreținute, ramificațiile preocupărilor sale.

Răsfoind însemnările făcute de George Breazul de-a lungul timpului, se pot desluși gînduri și aspirații care îi definesc cu claritate ținuta morală. „Trebue să mărturisesc — scria el în ziua de 14 septembrie 1927, cînd împlinea 40 de ani — că de acum înainte va trebui să trăiesc numai pentru obiectul de învățămînt căruia m-am dedicat. Sînt dator să veghez asupra relațiunilor personale cu reprezentanții vieții noastre culturale (era în anul 1927) în vederea afirmării importanții disciplinii științifice a muzicii și în vederea asigurării posibilităților de lucru pentru elevii mei"... „Va trebui — subliniază el în rîndul comandamentelor care îi direcționau activitatea — să dobîndim și să ținem întotdeauna vie și puternică o conștiință a valorilor culturale care singure afirmă, hotărăsc și încoronează de-a lungul evenimentelor istorice, viața popoarelor în procesul lor de desăvîrșire"... Iar tîrziu, în raportul de activitate din 18 octombrie 1955 — care rămîne o concentrată schiță autobiografică și o mărturie a sentimentului său pentru învățămîntul muzical românesc — George Breazul își face un adevărat testament profesional, din care se desprind unul după altul principiile care au călăuzit munca și înfăptuirile sale: „Ceea ce am urmărit să infiltrez în spiritul studenților mei, este *dragostea nețărmurită de popor, de produsele lui spirituale, credința nesovăitoare în muncă, punctualitatea în îndeplinirea îndatoririlor, respectul adevărului și desăvîrșita probitate în cercetarea științifică*".

Calitatea de profesor, în cea mai nobilă accepțiune a noțiunii, rămîne unul din atributele principale ale personalității lui George Breazul, ale portretului său psihologic. „În perspectiva anilor — notează recent academicianul Mihail Jora — conștiința lui intelectuală și didactică definindu-se din ce în ce mai puternic, mă fac să înțeleg de ce în ultimii ani ai vieții el era numit „profesorul". Această latură a manifestărilor sale este cea care continuă să trăiască cu cea mai mare forță în amintirea celor ce l-au ascultat de pe băncile școlii, care l-au înconjurat în biblioteci și arhive, care au învățat de la el să înțeleagă semnificația cîntecului popular — acel „viers de doină, povestea aevea trăită a neamului nostru".

Inițiativa Uniunii Compozitorilor de a reedita valoroasele sale lucrări, de a publica materialele rămase în manuscris [13]), precum și studiile unor muzicologi care cercetează acest vast fond, însemnează recunoașterea și valorificarea uneia din cele mai de preț contribuții la dezvăluirea frumuseții și originalității muzicii românești, la propagarea ei pe plan educativ și artistic, la democratizarea și științifizarea învățămîntului muzical, la fundarea unei istoriografii muzicale în țara noastră. Această operă scrisă va dăinui peste vreme, purtînd făclia pe care generația noastră a primit-o și prin cuvîntul său rostit, ca un exemplu de muncă și dăruire, ca un înaripat simbol etic.

---

12) Analele Academiei Române, 1939—1940 — Ședința publică de la 29 martie 1940, în care s-a prezentat donația făcută de George Breazul și s-a dat citire scrisorii sale către Academia Română.

13) S-au publicat postum: monografia *„Gavriil Musicescu"*; studiul *„Moduri pentatonice și prepentatonice"*; primul volum *„Pagini din istoria muzicii românești"*.

Scenă din actul II al operei Alexandru Lăpușneanu

Compozitorul

Printre compozitorii care au contribuit la dezvoltarea muzicii noastre — îndeosebi a muzicii de operă — în perioada dintre cele două războaie mondiale, se numără și Alexandru Zirra. Născut la Roman, în anul 1883, el își termină liceul la Botoșani, după care își începe studiile muzicale, mai întîi la Conservatorul din Iași, cu Gavriil Musicescu, Enrico Mezzetti, Sofia Teodoreanu, Aspazia Burada, și apoi la Conservatorul Giuseppe Verdi — Milano, cu profesorul Carlo Gatti. Perioada de formare, în care lucrează și practic în corul din Iași și în corul Mitropolitan dirijat de Musicescu, a suscitat interesul pentru compoziție precum și preferința sa pentru muzica vocală. La Milano tînărul român a ascultat desigur pe marii cîntăreți de la Scala. În timpul practicii de corepetitor, pe care o făcea la un profesor de canto, el are ocazia de a pătrunde în tainele artei cîntului. Imaginea studentului, avid de învățătură, me-o întregește caracterizarea făcută în scris de maestrul său Carlo Gatti: „Alexandru Zirra a avut întotdeauna o conduită exemplară și a arătat multă sîrguință la studii".

Întors în țară, Zirra își începe în anul 1907, activitatea ca profesor de armonie la Conservatorul din Iași, unde va activa pînă aproape de sfîrșitul vieții. O rodnică activitate, ca organizator, profesor și animator al vieții muzicale, a desfășurat el în fruntea acelei instituții de cultură.

Din primii ani de predare a cursului de armonie, Zirra se hotărăște să întocmească un manual, în scopul de a înlesni munca studenților. Manualul, însoțit de un referat favorabil al lui D. G. Kiriac, a fost aprobat și recomandat, pentru tipărire, Casei Școalelor, unde a rămas nepublicat. Pînă la urmă Zirra a izbutit să-l tipărească în 1928. Această lucrare, cu toate influențele pe care le vădește, este unul dintre primele tratate de armonie scrise în limba română.

Cunoștințele asimilate în anii de studii, ca și întreaga lui putere de muncă și talent, Zirra le consacră creației. El se sprijină pe tezaurul folclorului nostru și arată sensibilitate pentru priveliștile încîntătoare ale peisajului moldovean. Sub influența covîrșitoare a geniului eminescian, Zirra compune prima sa lucrare, o feerie muzicală intitulată „Luceafărul", pe care el însuși o consideră o lucrare neizbutită.

În creația lui Alexandru Zirra distingem trei perioade. La început el prelucrează melodii populare sau compune în stil popular cîntece pentru voce și pian și coruri, cum sînt: „Nouă melodii puse pe cuvinte cu acompaniament de piano", „Albăstrele", voce cu acompaniament de pian, „Flori de cîmp" voce cu acompaniament de pian. În afară de aceste 3 caiete, care sînt editate, Zirra a mai compus „30 lieduri românești", netipărite, care s-au pierdut. Corurile sînt grupate într-o broșură tipărită.

În a doua perioadă sînt cuprinse lucrări simfonice și muzică de cameră ca: Uvertura Română, Simfonia I-a (Țărănească) y, Simfonia a II-a în re (Țărănească), Simfonia a III-a în fa (Descriptivă), Tîndală și Păcală — poem simfonic, Poem simfonic cu solo de violină, Țiganii — poem simfonic, Uriel Acosta — poem simfonic, Poem simfonic cu piano solo, Pe șesul Moldovei — poem simfonic, Al IV-lea poem simfonic cu solo de violoncel, La Hanul Ancuței — 4 tablouri simfonice**, Suită de 10 cîntece moldovenești, Povești moldovenești — 4 tablouri simfonice, O săptămînă muzicală, 4 cîntece pentru soprană sau tenor și orchestră, Cetatea Neamțului — Legenda, Crăciunul — poem simfonic [1]), Sonată pentru violină și pian, Sonată pentru violină și violoncel y, 4 cvartete de coarde y, Trei cîntece pentru pian și Coral, preludiu și fuga pentru pian ***.*

A treia perioadă și cea mai importantă în creația compozitorului, cuprinde operele „Alexandru Lăpușneanu", „Făclia de Paști", „Capra cu trei iezi" „Furtuna" și „Ion Vodă Potcoavă". Această periodizare nu trebuie privită rigid. Astfel, Zirra a compus lucrări simfonice și muzică de cameră pînă în ultimii săi ani, iar operele „Alexandru Lăpușneanu" și „Capra cu trei iezi", au fost începute cu mult înainte de data reprezentării lor.

În cele „Nouă melodii puse pe cuvinte cu acompaniament de piano" pe versuri de Eminescu, Coșbuc și alți poeți, melodica vădește caracterul romanței. În caietele „Albăstrele" și „Flori de cîmp" compozitorul folosește melodii populare din Moldova, Bucovina și Ardeal, sau create de el în stil popular, pe care le înveșmîntează cu o armonie caracterizată prin cromatisme, acorduri de septimă și de nonă. Aceste lucrări pot fi socotite reușite doar parțial, căci în acea perioadă Zirra se află încă sub influența dominantă a muzicii tradiționale de operă. Totuși, unele din aceste cîntece, cum sînt „Vîlcule, Vîlcuțule", „Frunză verde de dudău", „Foaie verde măr domnesc", „Măi bădiță, cînd te-i duce", „Fusul" și „Un trandafir" — ultimele două sînt melodii originale pe versuri de Gh. Coșbuc — dovedesc gust din partea tînărului compozitor, îndrăgostit, așa cum va rămî-

---

1) Lucrările notate cu acest (y) semn sînt pierdute. Le-am menționat aci după relatările familiei.

* Numai știma instrumentului solist se află la familia compozitorului. Partitura s-a pierdut.

** Există numai știmele; partitura s-a pierdut.

*** „Trei cîntece" și „Coral, preludiu și fugă", singurele piese pentru pian solo pe care le-a scris compozitorul, sînt dedicate pianistei Aurelia Cionca.

Scenă din finalul actului I al operei Alexandru Lăpușneanu

Alexandru Zirra

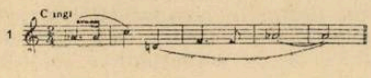
de Alex. Schmidt

ne toată viața sa, de cîntecul popular. Unele din aceste cîntece, Zirra le va folosi ulterior în opera „Alexandru Lăpușneanu" ca de exemplu „Cîntecul fusului" — în aria Anei din tabloul 2 — și elemente din „Măi bădiță, cînd te-i duce" în aria Măscăriciului, din același tablou.

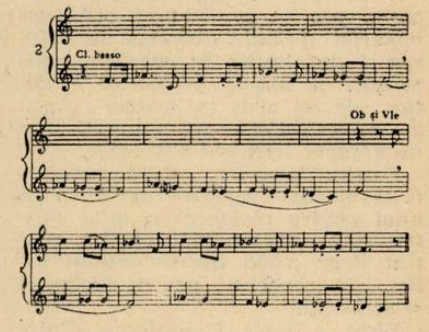
Broșura intitulată „43 de coruri pentru uzul școalelor secundare, normale, profesionale, seminarii etc." conține melodii scrise de compozitor, pe versuri de G. Coșbuc, St. O. Iosif etc. Și în aceste piese, scrise în prima perioadă, se întîlnesc melodii căutate, lipsite de farmec, într-un aranjament armonic neiscusit. De asemenea, este vizibilă neconcordanța accentelor textului cu cele ale melodiei. Cele mai multe din piesele cuprinse în această broșură sînt colinde și alte cîntece populare. Găsim aici unele armonizări izbutite, cum este de pildă piesa „Cucule".

Abordînd genul simfonic-instrumental, Zirra încearcă să transpună în forme ca uvertura, suita, poemul simfonic și în forma simfoniei, imaginile adînc întipărite în sufletul său, în timpul lungilor peregrinări din perioada studenției, prin satele, tîrgurile și mînăstirile Moldovei. În aceste lucrări răzbat, adeseori, intonații de cîntece și joc popular. El se afirmă, de la început, ca un adept al muzicii programatice. Se remarcă, încă de pe acum, priceperea compozitorului în combinarea timbrurilor instrumentale. Structura lor melodică însă și felul cum sînt concepute și apoi tratate nu se ridică încă la valoarea lucrărilor din ultima perioadă. Unele suferă printr-o monotonie ritmică și prin uniformitatea scriiturii armonice, ca de pildă Poemul simfonic cu solo de violină, care se desfășoară în întregime pe un acompaniament stereotip, alcătuit din triole și arpegii.

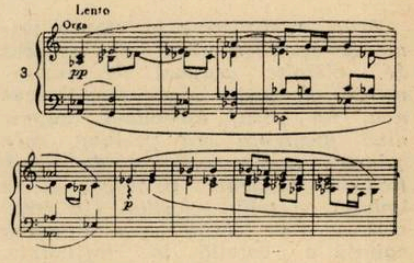
Poemele simfonice sînt inspirate din texte ale unor poeți și scriitori români („Tîndală și Păcală", „Țiganii", „Hanul Ancuței", „Cetatea Neamțului"), sau din frumusețile naturii („Pe șesul Moldovei"). Excepție face „Uriel Acosta". Acest poem se întemeiază pe drama lui Uriel da Costa (1590—1647), care și-a descris calvarul vieții sale într-o zguduitoare confesiune, „Exemplar humanae vitae", publicată postum. Drama lui Uriel da Costa, zbuciumul unui suflet care nu se poate mulțumi să accepte, fără controlul judecății, dogmele unei credințe, oricare ar fi ea, a inspirat pe mai mulți scriitori în alcătuirea unor piese de teatru. Dintre acestea piesa lui Hermann Selbinek a servit ca argument literar lui Zirra. În lucrarea sa, compozitorul recurge la orchestra mare, cu orgă. La început, cornul englez expune, solo, un cap de temă, care sună ca un semnal, format din treptele arpegiului re-fa-la bemol-do :



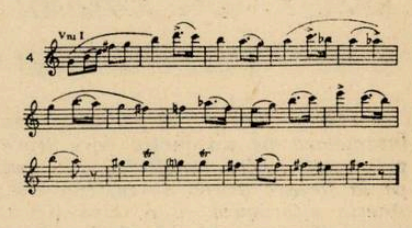
Apoi clarinetul expune prima temă, pe un acompaniament ostinat al corzilor grave. În stil contrapunctic imitativ, intervine oboiul și viola :



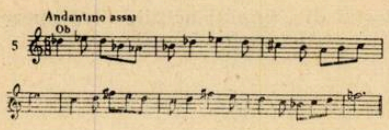
Tema este preluată de corni și tromboni, desfășurîndu-se pe un fond de arpegii, susținut de partida corzilor, și trece apoi amplificată la violine, în canon. Această temă, cu caracter oriental de melopee, este dezvoltată într-o factură polifonică de grupul corzilor, în timp ce suflătorii acompaniază în pizzicato. Secțiunea se încheie prin motivul tematic de la începutul lucrării, enunțat tot de cornul englez, după care atmosfera se liniștește prin intervenția orgii care intonează un coral :



Pe acest fundal armonic, completat, către sfîrșitul coralului, de grupul corzilor în pizzicatto, apare tema a doua, fragmentar intonată mai întîi de oboi, clarinet și fagot, în mișcarea „allegro-agitato" ; ea trece apoi la corzile grave, după care este preluată de partida viorilor în octavă :



Zbuciumul lui Uriel este redat prin următorul motiv, enunțat mai întîi de cornul englez și apoi de vioara primă, pe coarda sol :

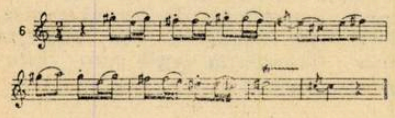


după care reapare tema inițială. Poemul se încheie printr-un marș funebru, intonat de orgă pe o formulă de acompaniament ostinato.

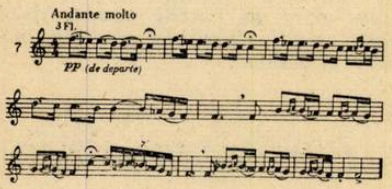
Dacă lucrările sale aparținînd acestui gen nu se remarcă printr-un material melodic deosebit de valoros și sînt lipsite de contraste, culminații și ample prelucrări tematice, ele au avut în schimb darul de a perfecționa pe compozitor în meșteșugul scriiturii simfonice.

Partiturile celor două concerte instrumentale compuse de Zirra — unul pentru violoncel și altul pentru pian — s-au pierdut. S-a păstrat doar știma instrumentului solist, din concertul pentru violoncel și orchestră.

Zirra a scris 3 simfonii, dintre care s-au păstrat numai ultimele două. Aceste lucrări intitulate simfonii nu sînt construite conform tiparului genului. Simfonia a 3-a în Fa (Descriptiva) este alcătuită din 4 părți. În partea I-a, — Zi de vară limpede și caldă — pe o pedală susținută de violoncele și clarinete, oboiul enunță un scurt motiv tematic, cu caracter cîmpenesc:



Acest motiv trece la viorile prime și apoi, pe rînd, este preluat de celelalte grupuri de instrumente. Lemnele aduc un element nou, un pasaj ascendent, culminînd printr-un tril prelung, care coboară apoi, continuat de viori. Reapare motivul pastoral; el se îmbină cu trilul viorilor. Un freamăt se face simțit prin mișcarea agitată a corzilor în fortissimo, constituind un punct culminant al acestei prime părți; dar totul se liniștește, restabilindu-se atmosfera molcomă de la început, cu care se termină această mult prea scurtă parte a simfoniei.



Partea a II-a — În pădure — se întemeiază pe un motiv care trece prin mai multe tonalități, pe rînd pe la fiecare grupă de instrumente. Acesta alternează cu o temă lirică, cantabilă, intonată de viori, după care este readus primul motiv, a cărui lungă repriză nu prezintă nici o altă variație, în afară de cea de timbru.

În partea a III-a — Seara la stînă — flautul evocă nostalgic, printr-o frumoasă melodie de doină, imaginea bucolică a păstorului cu turma sa în asfințit după care corzile intonează, în surdină, un coral. Un nou fragment de doină, cîntată pe rînd de oboi, clarinet și vioara primă, se deapănă lent pe fondul acompaniamentului în triole al corzilor (Vioara II-a și violele). Apare un motiv, construit din același material sonor cu care începe partea a III-a. Toate aceste melodii sînt îmbinate într-o frumoasă țesătură polifonică. Tabloul se încheie într-o atmosferă telurică. Este cea mai reușită parte a lucrării.

Ultimul tablou, Duminecă-n sat la crîșmă, începe printr-o melodie în ritm de horă. În pauza care urmează la orchestră, o vioară își acordează strunele și cîntă singură, populara horă lăutărească „De cînd m-a aflat mulțimea", secundată, în pizzicato, de 2 viole, la care se pune cîte o foaie de hîrtie sub cordar, pentru a imita cobza. Melodia este preluată apoi de întreaga orchestră și supusă unei prelucrări ce nu pare să se încadreze în atmosfera tabloului. O nouă mișcare, purtînd indicația „Tempo de vals — burlesc", aduce cîntecul lăutăresc, de largă circulație pe vremea aceea, „Deschide, deschide fereastra". Lucrarea se termină într-o atmosferă de petrecere populară. Este, de fapt, o suită simfonică înfățișînd cele 4 tablouri declarate, printr-o muzică lirico-descriptivă întemeiată pe intonații populare și lăutărești.

Nu ne putem face o idee completă asupra modului în care Zirra a conceput și a tratat muzica de cameră, întrucît cele 4 cvartete nu au fost păstrate, iar sonata pentru violină și pian nu constituie o lucrare reprezentativă.

Pentru pian solo, Zirra a scris numai două piese: „Trei cîntece" reprezentînd 3 melodii populare armonizate (prima dintre acestea este folosită în aria Ruxandrei din actul II al operei „Alexandru Lăpușneanu") și „Coral, Preludiu și Fugă", unde compozitorul încearcă să încadreze două frumoase motive populare în tipare clasice ale formelor de coral și de fugă; rezultatul însă nu este satisfăcător.

Creația sa în genul operei reprezintă reușita cea mai de seamă a compozitorului.

Timp de aproape un deceniu, Zirra a fost preocupat de plăsmuirea și cizelarea operei „Alexandru Lăpușneanu". Înainte de a o vedea pusă în scenă, el a avut de înfruntat însă, ca și alți compozitori din timpul său, prejudecățile și dezinteresul societății burgheze, care stăvileau dezvoltarea creației autohtone. Următorul pasaj dintr-o scrisoare, pe care el o adresează prietenului său Mihail Jora, reflectă amărăciunea lui, provocată de indiferența celor care hotărau destinele compozițiilor românești: „...sînt necăjit, nu atît de datorii și de împuținarea salariului, destul de corsetat, dar am impresia că primirea unei opere la Direcție (a Operei Române — n.n.) înseamnă o plictiseală, aproape o ostilitate. Aud, parcă, reflexii: „Cine dracu l-a pus să scrie operă. Să ne mai lase în pace". Ar fi mai cinstit să ne spue clar că n-avem nevoie de lucrări românești...".

„Alexandru Lăpușneanu" a așteptat vreo 5 ani pînă să fie reprezentată, timp în care a fost pusă și scoasă din repetiție de mai multe ori, din pricina subiectului ce era socotit tendențios. Între timp Zirra a compus opera „Făclia de Paști", pe care a înaintat-o de asemenea la Direcția Operei Române. „Făclia de Paști" a avut aceeași soartă ca „Alexandru Lăpușneanu", fiind pusă și scoasă din repetiție de cîteva ori, fără însă a izbuti să intre în repertoriul vreunei stagiuni; această operă este cea mai unitară dintre lucrările de acest gen ale lui Zirra, întrunind alese calități de text și muzică.

Opera „Alexandru Lăpușneanu", reprezentată pentru prima oară pe scena teatrului de pe cheiul Dîmboviței (în prezent Teatrul de Operetă), și apoi la „Național" în deschiderea stagiunii 1941—1942, a fost călduros primită atît de public cît și de cronica muzicală. Citățm dintr-un articol din ziarul „Timpul", semnat de Mihail Jora: „...În ce privește țesătura muzicală a operei, trebuie să felicităm pe domnul Zirra pentru talentul și meșteșugul ce l-a risipit întru reușita ei. D. Zirra are un simț teatral just și precis. Știe să conducă vocile și să le contopească, așa cum a făcut-o în acel cald cvartet din actul I, în care fiecare parte poate fi ușor urmărită. Corurile de asemenea se deosebesc prin echilibrul și nobilul material întrebuințat. Corul boierilor din actul I, acela mixt, dintre culise, din cel de-al doilea, corul călugărilor din actul al 3-lea sînt perle muzicale, ce au fiecare caracterul lor specific, potrivit acțiunii. În afară de rolurile lui Lăpușneanu și al domniței Ruxandra, care domină opera, toate rolurile secundare: Moțoc, Spancioc, Cornea (de ce Cornea și nu Stroici, așa cum îl numește Negruzzi?), măscăriciul și cele 4 însoțitoare ale domniței, împlinesc fiecare, rostul lor muzical sincer lucrat și chibzuit desfășurat. Legătura între muzică și acțiune este veșnic păstrată, iar cele 2 frumoase arii, cîntate de Ruxandra, sînt îmbinate de atita iz românesc, încît nu au nimic de-a face cu ariile sau cavatinele întîlnite în operele italienești".

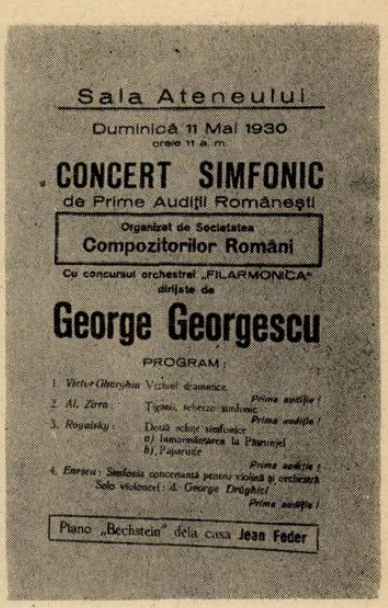
„Alexandru Lăpușneanu" a îmbogățit genul cu o realizare însemnată care, alături de „Năpasta" de Sabin Drăgoi, „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu și „Oedip" de George Enescu — toate compuse în aceeași perioadă — a intrat în repertoriul permanent al teatrelor muzicale din țara noastră. Drama istorică, extrasă din

nuvela lui Negruzzi, reprezentînd un moment din trecutul zbuciumat al Moldovei, capătă, prin tratarea muzicală a compozitorului, o pregnantă autenticitate. În alcătuirea libretelor — pe care şi le-a făcut singur — Zirra nu respectă întru totul adevărul istoric şi cronologia întîmplărilor, ci îşi aranjează materialul în aşa fel ca să realizeze desfăşurarea teatrală şi conflictele dramatice, potrivit intenţiilor sale muzicale. Pentru opera „Alexandru Lăpuşneanu", Academia Română i-a acordat lui Alexandru Zirra, premiul „C. Hamangiu" pe 1944. În studioul de concerte şi spectacole al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în stagiunea 1963—1964, studenţii au reprezentat, pe lîngă alte opere din repertoriul clasic, şi opera „Alexandru Lăpuşneanu", pusă în scenă de acelaşi regizor care a montat-o şi la premieră, cu mai bine de 20 de ani înainte — Panait Victor Cottescu.

Opera „Făclia de Paşti", scrisă în 1936—1937, este o dramatizare a nuvelei lui Caragiale. Printr-o muzică pătrunsă de forţa evocatoare a puternicilor sentimente, ce se confruntă în conflictul Gheorghe — Zibal, Zirra reuşeşte, în cele 2 acte, să caracterizeze personajele cu aceeaşi intensitate cum sînt realizate în nuvelă. Valoarea operei stă în faptul că în ea există o tensiune dramatică în continuă creştere de la ridicarea cortinei pînă la deznodămîntul final, rezultînd dintr-o reuşită îmbinare a libretului cu muzica. Varietatea procedeelor melodice, ritmice şi dinamice, folosite aici, creează impresia de permanentă mişcare chiar şi în scenele statice. Recitativul, aria, arioso, melodia populară, cîntecul lăutăresc şi melodia cu rezonanţă de litanie orientală din folclorul ebraic, diferitele efecte orchestrale, precum şi emoţia ca stare latentă, sînt folosite cu talent şi multă pricepere în această lucrare. Iată, de pildă, în actul II: uvertura începe printr-o sumbră prevestire — cornul englez enunţă un motiv ce se profilează pe un acompaniament ostinat realizat de flaute şi oboi în mers cromatic. La ridicarea cortinei se văd grupuri de săteni ce se duc la înviere, intonînd în cor un cîntec religios. În crîşmă intră Zibal cu o mică lampă aprinsă. El este stăpînit de groază, obsedat de ameninţarea lui Gheorghe. Din ce în ce teama se cuibăreşte mai adînc în sufletul său; atmosfera, creată de orchestră, sugerează această teamă, nesiguranţă şi frămîntare. Totul este condus către o rugă cantabilă pe care el o adresează cerului, să-l apere. Zibal şi Sura se amăgesc cu speranţa că Gheorghe nu va veni, că este închis. Urmează scena aşteptării — o creştere gradată a sentimentului fricii — care este foarte bine realizată prin contopirea perfectă a acţiunii cu muzica. Aici este folosit recitativul întretăiat printr-un joc de scenă mut. Este una din cele mai izbutite pagini din opera lui Zirra. Deşi lucrarea, trecută încă de la terminarea ei prin comitetul de lectură al Operei Române din Bucureşti, a fost acceptată şi pusă chiar în repetiţie pe vremea aceea, ea nu a văzut niciodată lumina rampei.

Zirra nu se descurajează, ci se hotărăşte să se adreseze, de data aceasta, copiilor, şi folosindu-se de cunoscuta poveste a lui I. Creangă „Capra cu trei iezi", compune opera în 3 acte, cu acelaşi titlu. Lărgind cadrul povestirii, căreia îi adaugă noi personagii — ursul ca povestitor şi moralizator, vulpea şi vulpoiul personificînd inteligenţa şi viclenia prin care este pusă la cale cursa în care va cădea lupul cel lacom, precum şi celelalte locuitoare ale pădurii — compozitorul a creat o alegorie spumoasă şi convingătoare. Dar sub înfăţişarea ei idilică şi inocentă, se fac simţite protestele autorului, vizînd anumite tare ale societăţii burgheze. Este de remarcat prospeţimea muzicii cu puternic iz folcloric, o intimă legătură între voci şi partea orchestrală, care participă cu emoţie la desfăşurarea acţiunii, rămînînd în acelaşi timp pe planul secundar ce constituie fundalul pe care se desenează cu claritate conflictele din piesă. Ariile au cantabilitatea specifică genului de operă italiană şi o aleasă melodicitate. Disonanţele întrebuinţate aici au rolul de a sublinia sentimentul de frică şi nesiguranţă. Echilibrul se face simţit în întreaga desfăşurare a lucrării. Muzica subliniază evoluţia stărilor sufleteşti, făcînd pe micii spectatori să trăiască intens drama caprei. Întreaga acţiune se desfăşoară într-un ritm alert, antrenînd copiii din sală, fără a-i obosi, să participe cu tot interesul la peripeţiile iezilor. Este o lucrare de frumoasă ţinută artistică. Sînt bine exploatate unele resurse folclorice, prin îmbinarea basmului cu melosul şi ritmica populară. Opera se adresează deopotrivă „celor mici" şi „celor mari".

În 1941 Zirra dă la iveală opera în 3 acte intitulată „Furtuna" pe un libret propriu. Acţiunea se petrece în Moldova, pe la mijlocul veacului al XVII-lea. În actul I apare boierul, surghiunit din Muntenia, Costea care este îndrăgostit de Ana, soţia vornicului Nestor Ureche. Ana se sperie de străinul pe care nu-l cunoaşte şi care îi mărturiseşte dragostea lui nemărginită. În această atitudine îi surprinde Nestor care, convins fiind de trădarea soţiei lui, îl ucide pe Costea, iar pe ea o surghiuneşte la mînăstirea Secu. Acţiunea actului II se desfăşoară 15 ani mai tîrziu, la acea mînăstire. Ana mărturiseşte Sevastei nevinovăţia ei, plîngîndu-se de neînţelegerea lui Nestor. Apare boierul Şendrea care aduce o scrisoare de la Nestor, prin care acesta recheamă pe Ana, oferindu-i iertarea. Ana o respinge, socotindu-se nevinovată şi rămîne mai departe la mînăstire. Actul III, petrecîndu-se după alţi 5 ani, începe cu o scurtă uvertură: urmează un frumos cor al ţăranilor. Intră Ana şi Sevasta, depănîndu-şi amintirile celor 10 ani care au trecut de cînd ele trăiesc în singurătate. Soseşte Nestor îmbătrînit de ani şi de suferinţă. În frumosul duet dintre cei doi soţi, în care este folosit recitativul melodic şi arioso, lucrurile se lămuresc. Opera se termină cu împăcarea celor doi soţi.



Ultima operă a lui Zirra este „Ion Vodă Potcoavă", scrisă în anul 1943. Libretul îl constituie o acţiune plăsmuită în imaginaţia compozitorului în legătură cu un episod din istoria Moldovei veacului al XVI-lea, în care este vorba de unul din fraţii lui Ion Vodă cel Cumplit, fugit la curtea regelui Poloniei, de unde încearcă să pună stăpînire pe tronul Moldovei. Zirra

face din acest aventurier un erou care, după ce a înșirînt și alungat oastea și pe Domnul țării, renunță să se înscăuneze. Nu lipsește, din întîmplarea imaginată de autor, nici elementul idilic, deoarece Ion Vodă Potcoavă se îndrăgostește de Tudora, o tînără fată din suita palatului domnesc, pe care însă, nu o ia cu el în Polonia. Tudora reapare în actul 3, cînd Ion Potcoavă este întemnițat la curtea regelui polonez, implorîndu-l pe acesta să cruțe viața iubitului ei.

În ceea ce privește muzica lucrării, ca și în cele anterioare, Zirra dă dovadă de o deplină stăpînire a scriiturii de operă. Corul boierilor, din primele două acte, care îndeplinește rolul de comentator, frumoasele recitative folosite în dialogurile dintre Ion Vodă Potcoavă și boieri, minunata arie cu iz popular din actul II, a Tudoriței, terțetul Tudorița-Potcoavă-Regele, din actul III, sînt părțile cele mai reușite ale operei. Partea orchestrală este de asemenea cu măiestrie lucrată. Considerată în ansamblu însă, opera „Ion Vodă Potcoavă" nu se situează pe același plan cu „Alexandru Lăpușneanu", „Făclia de Paști", sau „Capra cu trei iezi", lucru explicabil în primul rînd prin faptul că ea a fost compusă în perioada unei conjuncturi defavorabile, creată de apariția unei boli grave, precum și de condițiile grele ale războiului. Îndeosebi libretul operei este prezumtiv și lipsit de sens dramatic.

Se mai cuvine să menționăm și manuscrisul intitulat „Păreri critice asupra muzicii românești". În cele 104 pagini ale lucrării sînt cuprinse observații juste asupra diferitelor probleme ale vieții muzicale românești în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Credem că editarea acestui manuscris ar adăuga la literatura muzicologică o prețioasă sursă de cercetări. Citățm mai jos cîteva idei din cuprinsul lucrării. Referindu-se la cîntecul popular românesc, căruia îi consacră un întreg capitol, autorul conchide: „Avem un cîntec popular al nostru, original, bogat în expresii, susceptibil de a fi întrebuințat în orice gen de compoziție. Cu o ritmică proprie și cu flexiuni melodice aparte, care pot primi armonii noi și care pot da linii contrapunctice deosebite de ale artei occidentale".

În primul capitol al lucrării, vorbind despre Anton Pann, Zirra notează: „El e cel mai ales compozitor, culegător și răspînditor al muzicii bisericești și populare, scrise și simțite în spiritul cel mai autentic românesc. Ieșit din popor, trăind sărac și în contact numai cu cei umili, ca un dascăl cîntăreț ce a fost, a cunoscut îndeaproape înțelepciunea, necazul, umorul, eresurile, cîntecele și datinele poporului nostru. Peste aceste scrieri s-a așternut astăzi o uitare nejustificată, căci nici cărțile de limba română pentru clasa a VIII-a de liceu nu-l mai menționează. Totuși Anton Pann rămîne cel dintîi folclorist al nostru, care a arătat celor ce vor să-l urmeze, cîtă înțelepciune, omenie și bun simț se găsește în poporul românesc și ce artă nouă fără imitații străine s-ar putea clădi pe folclorul nostru".

Analizînd problema învățămîntului muzical în România, el arată (1938): „Cred că tot necesitatea va regla în viitor programele de studii ale acestui învățămînt. Ele trebuie îndreptate spre specificul nostru etnic, dîndu-se întîietate studiilor și cărților românești. De la primele solfegii pînă la concertele de pian sau vioară, ar trebui să fie toate românești. Acest deziderat legitim n-ar exclude studierea clasicilor și a marilor compozitori contemporani occidentali. Fără îndrumarea de timpuriu a elevilor spre specificul românesc, nu vom putea forma niciodată buni muzicanți, și mai ales compozitori care să gîndească și să simtă românește". Într-un alt capitol al lucrării citim: „Publicul nostru a fost chemat de prea puțin timp să guste frumusețile muzicii culte. El nu e format căci nu are în trecutul său 200 de ani de viață simfonică. Avem un public sănătos, dornic de o muzică bună și de o execuție frumoasă. Nimeni din conducătorii filarmonicii nu se gîndește la concertele pentru copii, studenți și muncitori. Ei vor fi ascultătorii de mîine și tocmai lor nu li se dă posibilitatea să vie și să asculte". În ultima parte a lucrării, autorul vorbește despre critica muzicală, figuri de înaintași ai muzicii românești, despre George Enescu.

* * *

Alexandru Zirra se înscrie în istoria muzicii românești ca o personalitate importantă care a contribuit la formarea genului de operă. Concepția sa asupra dramei muzicale are la bază cunoașterea istoriei țării, a operei marilor poeți și scriitori romîni, a folclorului național, precum și cultura muzicală universală, însușită în timpul studiilor în Italia. Acolo el a luat contact și cu curentele noi, dar a rămas fidel romantismului. Se întîlnesc frecvent în limbajul său muzical intenții de a folosi mijloace noi de expresie (instabilitate tonală, modulații nepregătite etc.). Acestea apar însă neorganic, integrate în contextul muzical care rămîne tradițional. În schimb își cunoștea foarte bine meșteșugul și era permanent călăuzit de simțul estetic. Ultima perioadă din creația sa, s-a desfășurat în anii grei ai celui de-al doilea război mondial, care i-a zdruncinat adînc liniștea și sănătatea. Viața și munca neîntreruptă, dusă cu modestia care-l caracteriza, încununate de succesul operei sale și de prețuirea contemporanilor, sînt curmate în anul 1946 la Sibiu, unde Alexandru Zirra moare, departe de Iașul lui iubit, de care îl despărțise războiul.

Figura compozitorului ieșan, se așază cu cinste alături de contemporanii săi, premergători ai școlii noastre naționale.

Ştefan Popescu

de Ion Alexandrescu

La 7 iulie 1966 s-au împlinit zece ani de la moartea muzicianului Ştefan Popescu, unul dintre pionierii artei noastre interpretative corale.

Născut la 24 nov. 1884 în cătunul Lunca Cetăţii, lîngă Iaşi, în dorinţa de a se dedica muzicii, Ştefan Popescu îşi însuşeşte primele noţiuni la Seminarul Veniamin Costache din Iaşi, pe care îl absolvă în anul 1906. În toamna aceluiaşi an, la îndemnul lui D. Popovici Bayreuth, se înscrie la Conservatorul de muzică din Bucureşti unde studiază armonia, contrapunctul, fuga, compoziţia, orchestraţia şi corul cu D. G. Kiriac şi Alfonso Castaldi.

După ce, în anul 1911, obţine diploma de absolvenţă a Conservatorului, cu calificative foarte bune, este numit prin concurs, la 1 ianuarie 1912, dirijor al corului Capelei române din Paris. Pentru a-şi desăvîrşi cunoştinţele muzicale se înscrie la Schola Cantorum, unde studiază mai întîi contrapunctul cu Auguste Seryex şi Guy de Lioncourt, apoi compoziţia simfonică şi dramatică cu Vincent d'Indy. La clasa lui Vincent d'Indy se bucură de o vie apreciere. Pedagog exigent şi sobru în caracterizări, Vincent d'Indy remarcă modul în care elevul său studiază. Iată două adnotări ale maestrului pe manuscrisele discipolului: „Excelent travail, pièce très bien construite et logiquement ordonnée. La seconde idée est tout à fait bonne et, en somme, tout est parfaitement musical. Je suis très content de ce résultat de vos études" (referitor la uvertura *„Făt Frumos"); „Excelent travail dans le style de la Messe en re et comme dans celle-ci trop d'orchestre. Tout est bien compris et bien adapté au sens du texte. Et la musique est bonne, parfois même, tout à fait touchante comme dans le „Grazia"... C'est infiniment supérieur à ce que vous avez présenté jusqu'ici"* (referitor la piesa coral-simfonică intitulată „Gloria").

Cunoştinţele dobîndite contribuie la formarea sa ca muzician multilateral, aceasta reflectîndu-se şi în chipul cu care dirijează corul capelei Române din Paris, în fruntea căruia s-a făcut remarcat timp de 10 ani. Cu corul său susţine concerte de popularizare a muzicii corale româneşti [1]).

Printre numeroşii parizieni care veneau dese ori să asculte acest cor se număra şi Gabriel Pierné, dirijorul concertelor Colonne.

În anul 1922, Ştefan Popescu se înapoiază în ţară. Numit profesor la catedra de cor şi dirijat a Conservatorului din Bucureşti, a activat aici pînă în anul 1949; preocupările sale sînt orientate în trei direcţii: compoziţie, dirijat şi pedagogie.

Lucrările sale simfonice [2]) şi corale au fost executate în concerte la Bucureşti — pe scena Ateneului, la Radio etc., precum şi în alte centre din ţară, bucurîndu-se de aprecierea auditorului.

În anul 1923, Vincent d'Indy este invitat în ţară să dirijeze orchestra Filarmonicii din Bucureşti. În concertul susţinut în luna octombrie Vincent d'Indy a inclus uvertura Făt-Frumos care a intrat apoi şi în

---

[1]) Menţionăm printre altele, concertul dat la 8 oct. 1916, în amfiteatrul Sorbonei în cadrul unui matineu „en l'honneur de la Roumanie". Aceste matinee erau organizate de către L'Oeuvre Fraternelle des Artistes".

[2] Pe lîngă Uvertura Făt-Frumos, Suita simfonică de dansuri româneşti, Simfonia în re minor ş.a. compuse la Paris, Ştefan Popescu mai scrie: Coruri mixte, dintre care poate fi citată ca o valoroasă realizare piesa Fluturele; coruri bărbăteşti, dintre care se impune piesa Iarna; Coruri de voci egale, dintre care menţionăm Marşul primăverii, Bătuta şi Hora legănată; Psalmul III, pentru solo tenor şi pian; două liturghii pentru cor mixt; liturghie pentru cor la unison; alte cîntece pentru voce şi pian.

repertoriul de concert al dirijorilor I. N. Ottescu și A. Alessandrescu.

Numărul restrîns al lucrărilor lui Ștefan Popescu se explică prin faptul că activitatea complexă pe care a desfășurat-o în cadrul Conservatorului, ca și în afara lui, nu i-a dat răgazul necesar să se realizeze în mai mare măsură pe tărîmul creației. Acest aspect este compensat însă de calitatea acestor lucrări, la care compozitorul a cizelat cu migală, măestrie și sensibilitate fiecare motiv, reușind ca între textul literar și cel muzical să realizeze o cît mai perfectă concordanță.

Între lucrările lui, cele trei liturghii (două armonizate, una monodică) se relevă prin problematica muzicală specifică. Studiind și exploatînd posibilitățile oferite de materialul modal și ritmic al melosului psaltic, Ștefan Popescu ne oferă o muzică inspirată, care ar necesita un studiu analitic aparte.

Ștefan Popescu s-a dovedit a fi un neobosit propagator al muzicii corale, urmărind prin activitatea sa dirijorală să contribuie la ridicarea calității artei interpretative corale românești. În acest scop a înființat societatea corală „Cesar Franck", alcătuită din studenți ai clasei de cor și dirijat, cu care a susținut numeroase concerte [1])

Programul concertelor era alcătuit din lucrări aparținînd repertoriului universal (Palestrina, Lasso, Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann, Weber, F. Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Ceaikovski etc.) cît și din lucrări ale compozitorilor români (Musicescu, Mandicevschi, Vidu, Dima, Kiriac, Zirra, T. Popovici, Cucu, Castaldi, C. I. Baciu, Jora, D. Cuclin, Chirescu, Croitoru, Oancea, Bîrcă etc.). De asemenea, Ștefan Popescu a făcut cunoscută în cadrul acestor concerte creația studenților săi, introducînd în repertoriu piesele Băbuța cu ochi de drac de Emil Gheorghiu, Daliana fată dalbă de C. Zamfir, La horă de Nelu Ionescu, Înserare de Mircea Gorgos etc. Orientarea sa în alegerea repertoriului demonstrează semnificația pe care o atribuia muzicii corale ca factor important de educație estetică a maselor. În același scop Ștefan Popescu a ținut și numeroase conferințe în București, Bacău, Galați etc.

Pentru prima dată în țara noastră au răsunat sub conducerea sa pe scena Ateneului lucrările de mari proporții — și, fapt demn de reținut, multe în traducerea și versificația profesorului — ca : Les béatitudes de C. Franck, Le chant de la cloche de V. d'Indy, Ioseph de Mehul, Orfeu de Monteverdi, Orfeu de Gluck, Freischütz de Weber, Alceste de Gluck, Anotimpurile de Haydn, Ifigenia în Taurida de Gluck. Aceste realizări erau rezultatul producțiilor de sfîrșit de an ale secției pedagogice a Conservatorului. Menționez că pregătirea lor se făcea în cadrul orelor de ansamblu coral concomitent cu studierea anuală a cîte 15—16 piese corale mai reduse ca dimensiuni dar diverse ca problematică. Cu toate marile sale merite pe care le-a cîștigat în această direcție, considerăm că aportul său cel mai însemnat este legat de activitatea pedagogică prin care a contribuit la formarea multor generații de dirijori, de care țara noastră avea atîta nevoie.

Pentru cei care au fost studenții săi, orele de cor și dirijat vor rămîne de neuitat. Îmi aduc aminte de prima oră de curs, din toamna anului 1932. Înghesuiți într-o sală improprie din subsolul clădirii vechi a conservatorului (Strada Știrbei Vodă nr. 37), proaspeții studenți ai secției pedagogice a Conservatorului din București așteptau să-l cunoască pe profesorul Ștefan Popescu. La ora anunțată — căci era de o punctualitate proverbială — și-a făcut apariția profesorul, un om mic de statură, voinic. S-a instalat la catedră, ne-a cuprins pe toți într-o privire, a făcut apelul ; apoi, într-o scurtă introducere ne-a pus la curent cu programa cursului și cu o serie de alte probleme legate de buna desfășurare a orelor de cor și dirijat, stabilind cu mult tact o atmosferă de conlucrare. Apoi, a început de îndată ora de ansamblu coral invitînd pe studenții anului întîi să cînte piesa „Imnul nopții" de Fr. Silcher. După o descifrare prealabilă a muzicii și textului, profesorul ne-a dirijat, căutînd să obțină o interpretare cît mai aleasă. Apoi ne-a invitat să ascultăm pe colegii noștri din anii superiori. Impresia produsă a fost covîrșitoare : o asemenea execuție nu mai auzisem. În interpretarea dată de profesor totul era atît de firesc, atîta contopire organică între versurile lui Heine pătrunse de un cald lirism și muzica lui F. Silcher, încît am fost cuceriți, convinși de necesitatea efortului pentru studiu și perfecționare.

Cu răbdare și tenacitate profesorul ne-a împărtășit cu competență și generozitate concepția sa despre interpretare bazată pe anumite principii care de-a lungul anilor s-au dovedit pe deplin valabile. Această concepție — rod al unei bogate experiențe și al unui studiu laborios — se întemeia pe analiza psihologică a creației poetice, precum și pe analiza logică și plastică a creației muzicale.

Ulterior, profesorul Ștefan Popescu și-a dezvoltat concepția sa despre interpretare, considerînd necesar ca studiul unei partituri corale să cuprindă : 1 analiza literară, 2 analiza psihologică, 3 analiza logică, 4 analiza plastică, 5 corelația dintre text și muzică.

Din enunțarea acestor principii se poate întrevedea concepția metodico-științifică după care prof. Ștefan Popescu se călăuzea în interpretare și pedagogie. Este regretabil că el nu a fost stimulat să-și tipărească cursul de dirijat. Principiile de față au trebuit să fie extrase din însemnările la cursuri ale elevilor săi. Există, de asemenea, și analize ale unor lucrări care erau solicitate la susținerea examenului de dirijat, din care putem deduce exigența profesorului în privința unei analize.

Pornind de la analiza literară (genul din care face parte textul literar ; forma textului, versul, rima, metrica) și psihologică (conținutul psihologic ; sentimentul general degajat, stări sufletești secundare) a textului literar, el se călăuzea după principiul că sentimentele cuprinse în text condiționează interpretarea oricărei partituri corale, textul literar avînd un rol determinant, iar muzica un rol subordonat, că frazarea, nuanțele etc., ca de altfel toate celelalte elemente ale actului interpretativ nu pot fi rezolvate firesc și artistic, făcîndu-se abstracție de conținut.

[1]) Giurgiu (1927), Constanța (1928), Brăila (1930) ; Silistra (1932) ; Brăila, Galați, Lugoj, Timișoara și Arad (1933) ; Sighișoara, Sibiu și R. Vîlcea (1934) ; Iași (1936) ; Iași (1938).

Iată de ce prof. Ştefan Popescu considera necesar ca după analiza textului literar, sub aspectul realizării lui din punct de vedere tehnic, să se analizeze conţinutul acestor versuri, împlinindu-se astfel prima etapă în studiul amănunţit şi profund asupra creaţiei poetice.

Prin analiza formei muzicale, a armoniei, a cadenţelor, a accentelor tonice şi expresive, analiză denumită logică, dirijorul ajunge să înţeleagă, să cunoască o serie de date ale lucrării. Rostul analizării accentelor tonice era de stabilire a sensului adevărat al cuvintelor din textul literar, înlăturîndu-se accentuări greşite. Analiza accentelor expresive, adică a acelor accente ce trebuie să cadă pe cuvintele importante din frazele muzicale, stabilea raportul firesc care trebuie să existe între accentele logice şi cele expresive, în vederea punerii în adevărata valoare a sensului conţinutului poetic al oricărei lucrări.

În ceea ce priveşte analiza plastică, prof. Ştefan Popescu acordă importanţă raportului între tonalitatea în care este scrisă lucrarea, măsura care a fost stabilită de compozitor, mişcarea în care această lucrare trebuie să se execute şi conţinutul creaţiei poetice.

În cadrul analizei plastice intra şi studiul melodiei, al modului cum linia melodică este condusă, al salturilor pe care le conţine, al dificultăţilor intonaţionale, precizarea liniilor melodice principale şi secundare, legătura care există între ele etc., precum şi modul cum melodia pune în valoare sensul textului literar.

Etapa următoare se referea la studiul ritmic, al modului cum este concepută de compozitor distribuirea valorilor de note, cu alte cuvinte a modului cum această ritmică sugerează conţinutul creaţiei poetice.

În cadrul analizei plastice, profesorul cerea să se revină la analiza armonică raportată de data aceasta la caracterul lucrării. Sub acelaşi unghi erau privite şi valorile de note. De asemeni, cu privire la nuanţe, Ştefan Popescu considera că ele trebuie folosite în mod logic, că este importantă gradarea lor în funcţie de text, urmărind sensul real al unor stări sufleteşti exprimate de muzică.

La fel de importantă pentru realizarea unei lucrări este înţelegerea ţesăturii corale, a registrelor vocale, solicitînd astfel interpretului fidelitatea faţă de intenţiile compozitorului.

Merită amintită aci, critica aspră pe care o făcea acelor dirijori care avînd buni băşi pedalişti, le cereau să cînte la octava inferioară, demonstrînd cum această practică alterează grav imaginile gîndite de poet şi compozitor.

În funcţie de creaţia poetică şi cea muzicală, dirijorul trebuie să stabilească volumul vocilor în care corul va cînta. De exemplu, volumul vocilor într-un cîntec de leagăn trebuie să fie mic, într-un cîntec liric mai mare etc. Colaborarea expresivităţii emisiei,

în funcţie de caracterul piesei, contribuie în cea mai mare măsură la stabilirea unei legături puternice cu ascultătorii. Pentru obţinerea unei dicţii bune profesorul recomandă exerciţii speciale, fiind convins de importanţa ei, ca şi pentru un actor.

Un alt merit al profesorului este acela că a precizat modul cum trebuie rezolvată problema frazării şi deci şi a respiraţiilor în funcţie de textul literar. În această privinţă îşi îngăduia chiar unele licenţe faţă de cele indicate de compozitor în partitură, intervenind în mod justificat ori de cîte ori logica frazării cerea de pildă, într-un anumit moment, anularea unei pauze.

Din cele expuse pînă aici putem înţelege de ce Şt. Popescu considera necesară şi o concluzie finală privind corelaţia între text şi muzică, unitatea între forma şi conţinutul unei opere de artă. În felul de a privi realist şi ştiinţific interpretarea muzicală, constă însăşi actualitatea metodei lui Ştefan Popescu. Concepţia superioară, clară şi precis formulată a determinat alături de aportul altor muzicieni, consolidarea unei şcoli de artă dirijorală corală la noi.

Valorificarea tezaurului folcloric în regiunile SUCEAVA....

Ansamblul de cîntece și dansuri al Sfatului Popular al Regiunii Maramureș este un colectiv artistic tînăr. Înființat în orașul Baia Mare la 1 mai 1959, el avea ca obiectiv valorificarea *cîntecului, jocului și portului popular maramureșan.*

Începuturile au fost modeste dar luminate de scînteia entuziasmului (un *cor mixt* de circa 70—80 persoane, un grup de dansatori și o formație orchestrală semisimfonică de 24 instrumentiști (orchestra „Minerul"). În primul său spectacol (1959), ansamblul maramureșean (format în mare parte din artiști amatori) a oferit publicului un spectacol inspirat din datini și obiceiuri tradiționale din Țara Maramureșului. Deși realizarea programului nu avea un nivel artistic deosebit, totuși prin farmecul și frumusețea intrinsecă a modelelor populare, spectacolul a fost bine primit. Următorul spectacol: „Frumoasă ești patria mea" (1960) urmează linia tradițională, fiind format din „numere" aparținînd unor genuri diverse (piese corale din repertoriul clasic și contemporan, executate „a cappella", cîntece de mase, soliști vocali și instrumentiști cu un repertoriu clasic, dansuri și soliști de muzică populară precum și unele momente literare). Succesiunea se făcea fără intenția unei coeziuni a episoadelor iar prezentarea era modestă și monotonă — lipsită de posibilitatea unor combinații scenice de anvergură. Un moment important în evoluția artistică a ansamblului l-a constituit punerea în scenă a spectacolului *„Cîntă Maramureșul"* (1961), realizat pe un libret *(Florin Raba)*, cu o partitură inspirată din folclorul regiunii *(Const. Arvinte)*. Prin acest spectacol, alcătuit din tablouri muzical-coregrafice legate într-o acțiune precizată tematic, s-a înregistrat un progres în prezentarea scenică, prin faptul că participau toate secțiunile ansamblului *(cor, dans, soliști și orchestră)*. Spectacolul a avut un meritat succes, atît în turneele din țară cît și peste hotare. Pe aceeași linie s-au înscris și *File de album* (1962, concert-spectacol) alcătuit din folclor din toate regiunile țării apoi *„Plaiuri maramureșene"* cu selecțiuni din repertoriul precedent și cu unele prezențe ale folclorului local.

În anul 1963 se montează, după libretul scriitorului Vlaicu Bîrna, spectacolul *„Toată țara-i o cunună"* (muzică de Viorel Doboș și constantin Arvinte), iar cu ocazia aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei, cu colaborarea acelorași autori, spectacolul festiv „20 *de ani ai țării mele"*, în care sub forma unui poem literar-muzical sînt prezentate tablouri și scene de atmosferă solemnă și optimistă. Limbajul muzical utilizat de compozitori este cel al *polifoniei armonice*, cu o bună susținere orchestrală și în plină concordanță cu subiectul tratat. Din 1965 ansamblul băimărean a mai prezentat: *„Maramureș, mîndră floare"* și *„Cîntec, joc din Maramureș"*, spectacole care lasă însă de dorit, prin concepția neinteresantă, convențională a punerii în scenă. Programele încep să piardă din ținuta artistică obligatorie unui ansamblu profesionist. Flacăra folclorului din torța aprinsă în anul 1959, pîlpîie din ce în ce mai slab pe scena ansamblului de cîntece și dansuri al regiunii Maramureș și — ceea ce este de subliniat — interesul publicului, iubitor de folclor, pentru spectacolele ansamblului, începe să scadă simțitor. Substanța folclorică în programele susținute la Baia-Mare este din ce în ce mai rarefiată, iar repertoriul — în mare parte — bazat pe reluări.

Turneele se limitează la deplasări în regiune și se desfășoară, uneori, din punct de vedere tehnic și interpretativ, la un nivel discu-

.... și MARAMUREȘ

de George Derieteanu

tabil. Această slăbire a contactului cu folclorul local provine, în oarecare măsură, din pricina că direcțiunea ansamblului manifestă — în afara unor păreri curioase și preconcepute asupra eficienței artistice a melosului popular și posibilităților de prelucrare ale acestuia — și o marcată preferință pentru *spectacolele de operetă*. Plecînd de la unele concerte cu selecțiuni din operete (*„Întîlnire cu opereta"* — 1964) forțele ansamblului au fost angrenate în montarea operetelor *„Ana Lugojana"* de Filaret Barbu (1965), *„Mam'zelle Nitouche"* de Florimond Hervé (1966), iar în prezent prepară premiera operetei *„Voevodul țiganilor"* de Johann Strauss. Se face simțită tendința canalizării activității ansamblului spre profilul unui *teatru muzical*. În aceste condiții de planificare a fondurilor și timpului de pregătire artistică, activitatea pe linia adevăratei meniri a ansamblului apare tot mai estompată, după o perioadă de reală strălucire a spectacolelor cu caracter folcloric susținute cu ani în urmă. *Au fost uitate aceste succese? Prin trecerea la spectacolele de operetă* — împotriva cărora, desigur, nu ne înscriem — *s-a înregistrat o creștere a nivelului tehnico-interpretativ al ansamblului?* Credem că nu.

Colectivul este *organizat și rutinat în spiritul spectacolului muzical de substanță folclorică*. Chiar în această activitate specializată, se observă în organizarea ansamblului, serioase deficiențe. Absența unei *orchestre populare* (soliștii sînt acompaniați de orchestra semisimfonică) prejudiciază autenticitatea interpretării pieselor de rezonanță folclorică. Aceeași remarcă o facem asupra interpretării suitelor de dansuri locale. Tendința de scenarizare a dansului popular (manifestată de unii coregrafi), de adaptare la intențiile tematice denaturează pasul și desenul original, îl încarcă cu elemente eterogene, lipsindu-l de savoarea autentică. În această direcție, nu trebuie neglijată experiența pozitivă și realizările maeștrilor coregrafi care au pus în valoare, prin stilizare, numai ceea ce este *tipic* în dansul maramureșean. Considerăm că la mutarea activității ansamblului de pe linia *spectacolului muzical folcloric*, pe aceea a spectacolului de operetă, contribuie și lipsa maeștrilor specializați (dirijori, coregrafi și regizori). De asemenea, se pare că prin schimbarea repetată a cadrelor muzicale (cauzate și prin îndepărtarea de la profilul inițial al ansamblului) se periclitează existența acestui talentat colectiv muzical, de la care ne-am obișnuit să avem realizări de valoare.

Sperăm că dacă, pentru un moment, ansamblul se găsește într-un impas de orientare, va găsi resursele de a-și consolida repertoriul, în direcția valorificării (într-o reală formă artistică) a *tradițiilor, obiceiurilor, cîntecelor și jocurilor străvechi*, de pe meleagurile unde a haiducit Pintea-Viteazul.

Să ne gîndim că *Maramureșul* — pe un teritoriu relativ mic — întrunește o multitudine de cîntece, caracterizate prin *originalitatea melodiilor, profunzimea armonică și bogăția ritmurilor*. De aici, din acest imens tezaur, în care diamantele culturii spirituale românești, își aruncă focul sclipitor, compozitorii și poeții pot culege ideile unor opere demne de măreția prezentului socialist. Artiștii și conducătorii *ansamblului de cîntece din Maramureș* au datoria de a purta acest nobil mesaj, arătînd lumii întregi frumusețea inegalabilă a folclorului și perenitatea geniului românesc.

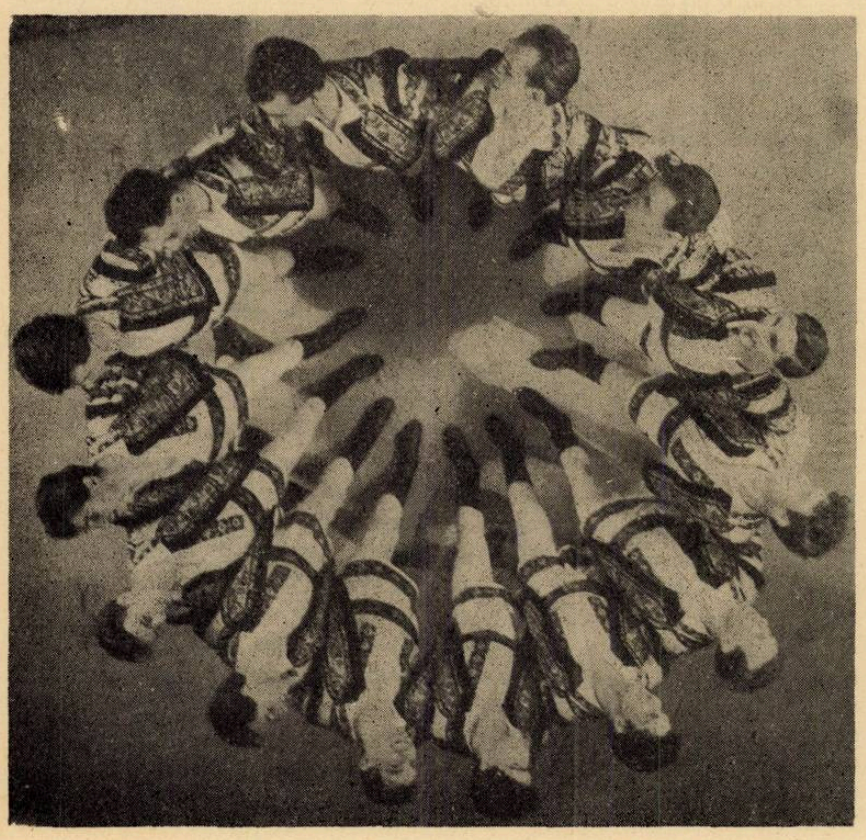
În anul 1954 Ansamblul „Ciprian Porumbescu" al Sfatului Popular Regional Suceava este etatizat, devenind formație artistică profesio-

nistă. Remarcăm, chiar din primele programe, prezența unor piese corale și instrumentale ale compozitorilor înaintași — cu o legitimă preferință pentru opera lui *Ciprian Porumbescu, George Enescu, Gavriil Musicescu* și *Eduard Caudella* — precum și lucrări ale compozitorilor români contemporani, aparținînd genului muzicii de mase sau prelucrărilor de folclor moldovenesc ; de asemenea, lucrări din repertoriul clasic universal. Primele manifestări se încadrau genului „concert-spectacol" (cu corul în amplasament de concert, scenete izolate cu comperaj, cu sau fără pretexte literare), incursiuni în repertoriul de operetă („Crai Nou" de Ciprian Porumbescu) și unele programe cu caracter ocazional. Din 1962 și pînă în prezent ansamblul cultivă o formă de spectacol mai dinamică, mai corespunzătoare exigențelor publicului : *spectacolul cu temă.* Scenele, tablourile și episoadele acestei categorii își propun să evoce cît mai convingător și veridic gloria trecutului istoric și măreția prezentului.

Activitatea ansamblului se desfășoară, paralel cu spectacolul de acest gen, și în alte forme de manifestare artistică ; astfel, orchestra populară condusă de *George Sîrbu,* a prezentat programe pentru oamenii muncii din fabrici, uzine, șantiere și pentru țăranii cooperatori din satele regiunii Suceava. Numeroase centre muncitorești (Fălcău, Rădăuți, Frasin, Humor, Iacobeni, Vatra Dornei) sau satele Putna, Cacica, Ilișești, Bucecea, Horodnic, au primit formațiile ansamblului. Un număr de spectacole au fost susținute în regiunile *Iași, Galați* și *Bacău.* În cei treisprezece ani de existență, ansamblul a prezentat peste 1 300 de spectacole, îndeplinind meritoriu o importantă sarcină cultural-educativă, fapt pentru care formația artiștilor suceveni a fost distinsă cu „Ordinul Muncii".

* * *

Dacă aceasta reprezintă latura pozitivă a muncii ansamblului, nu putem neglija unele deficiențe manifestate în activitatea acestui colectiv muzical. Analizînd *tematica, modul de prezentare scenică și nivelul artistic al interpretării* am putut observa serioase decalaje între intenții și realizări. Astfel, în ultimul spectacol pregătit („Salba de aur") s-au făcut remarcate serioase lipsuri ale partiturii (*fondul intonațional desuet, banalități în expunere și aranjamente ; plimbarea fragmentelor muzicale în modulații inutile și nejustificate de acțiune ; mixturi de intonații populare, cu cele de mase* — unele destul de stranii ; — *convenționalism în finaluri ; codette de factură ieftină* amintind de teatrul de operetă din secolul trecut ; *denaturări ale materialului folcloric autentic* prin introducerea unor figurații, și melisme străine originalului). În ceea ce privește concepția asupra spectacolului, pot fi văzute ciudate asocieri între dansul popular și balet. O permanentă întrepătrundere de mișcări, desene spațiale, mimică și costumație atacă logica spectacolului și provoacă nedumerire. În unele scene de ansamblu ale spectacolului *„Salba de aur"*



....Suceava

se întîlnesc, ca într-un carnaval, arcașii lui Ștefan, cu minerii de la Iacobeni, echipați cu cască protectoare și *pickhamere*, alături de grațioase balerine în maiouri colorate. Întreg ansamblul se mișcă pe o muzică de inspirație populară, în timp ce baletul execută cele mai cunoscute mișcări ale dansului clasic *(porté*-uri, *battement, pas de deux etc).*

Mai mult spirit de discernămînt și fantezie creatoare, (cu grija evitării stridențelor stilistice), din partea regizorilor, scenografilor și maeștrilor ar putea evita asemenea naivități.

Într-un spectacol de ansamblu muzica deține, desigur, un loc central, putînd înălța sau degrada nivelul întregului spectacol. Muzica practicată de ansamblul sucevean tinde către limbajul polifonic — în special partitura semnată de *Ștefan Pintilie*, dealtfel un inzestrat creator. Muzica sa nu se mulează întotdeauna exact pe subiect, prezintă discrepanțe între fondul afectiv și modalitățile de expresie. În lucrările corale *(grupuri* sau *coruri mixte)* realizate de către dirijorul Grigore Macovei se remarcă atașamentul pentru stilul coral al muzicii românești *(D. G. Kiriac, I. Vidu, Ciprian Porumbescu),* dar totodată și neglijarea unor particularități structurale (modale) ale cîntecului popular moldovenesc. Este cunoscut faptul că în graiul muzical al Moldovei de Nord există — în *melodică* — anumite contururi de esență modală, diversificată *(ascendent* și *descendent)* care oferă interesante posibilități de armonizare cromatică și enarmonică. Schematismul în prelucrarea temelor apare și la alți colaboratori locali ai ansamblului *(Dragos Lucan, George Sîrbu, Andrei Lipovan).* Se pare că limitarea la cîțiva muzicieni care semnează invariabil — uneori cu o frecvență excesivă — muzica spectacolelor (șapte, pînă la nouă lucrări într-un singur program) și evitarea colaborării cu *compozitorii profesioniști* specializați, a dus ansamblul spre un impas. Se observă o monotonie în expresie, repetări și aluzii (autocitari din alte lucrări), manierism și am putea afirma fără rezervă, o „sclerozare" în formule sterile și consumate. Coloana sonoră pendulează aici între semănătorism și un *pseudomodernism* forțat și mai ales epigonic. Carența de fantezie și spirit novator este regretabilă cu atît mai mult cu cît „aici unde bate inima de bronz a Moldovei" (cum se exprima un vers din cadrul ultimului spectacol prezentat) există un vast teren de artă și cultură populară precum și un material faptic insuficient exploatat.

Datini și obiceiuri strămoșești, cîntece și dansuri, adevărate bijuterii ale genului, își așteaptă aducerea (după o atentă filtrare și delicată prelucrare) în spectacolele ansamblului muzical „Ciprian Porumbescu". Din nefericire, puținele culegeri folclorice făcute, în folosul ansamblului, nu prezintă cauțiune științifică, fiind realizate în grabă și după auz; dar — ceea ce este foarte curios — acest fond minimal este insuficient folosit în programe (cu oarecare excepție în ce privește orchestra populară). Viziunea regizorală asupra realizării spectacolului, este adeseori arbitrară și ermetică, depărtîndu-se de la filonul de aur al modelului popular. Se observă o slabă preocupare pentru autenticul costumației, atitudine întrucîtva generală la ansamblurile artistice cu profil folcloric.

În costumele astfel realizate dispare frumusețea detaliului și se pierde o străveche tradiție românească în arta broderiei.

Credem că printr-o serioasă, susținută și competentă asistență de specialitate și prin evitarea unei pseudoactivități de îndrumare și control (consilii artistice formale, exigența scăzută a comisiilor de repertoriu și vizionare), acest colectiv atît de necesar vieții artistice-culturale din regiunea Suceava își va putea îndeplini, cu eficiență, nobila sa misiune educativă transformînd spectacolele sale în adevărate manifestări de artă.

Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor

În repertoriul Ansamblului Artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor figurează două concerte-spectacol: „Așa se joacă pe la noi", „Magistrala tinereții" și spectacolul muzical-coregrafic „Pentru tot ce-mi este drag".

Frecventat de un public larg, variat, acest gen de spectacole constituie, alături de alte forme de manifestare muzicală, un important factor de educare a gustului realizată cu mijloace de exprimare proprii, specifice. Autorii spectacolelor s-au străduit să ofere auditoriului o seară plăcută, de destindere. În acest sens, este de subliniat efortul artiștilor de a desființa orice barieră dintre scenă și sala de spectacol, de a creea, chiar de la ridicarea cortinei, un climat de bună dispoziție, de voioșie și optimism.

Dăruirea și entuziasmul specific tinereții artiștilor sînt cu atît mai lăudabile cu cît aceste calități trebuie să suplinească uneori, în bună măsură, scăderi ale textului, ale muzicii, sau defecte de regie. Dacă, privite în ansamblu, aceste spectacole apar bine închegate, dacă numerele se înlănțuie în mod firesc, dacă prologurile și finalurile sînt realizate la nivel corespunzător ca amploare și sonoritate, sînt totuși sesizabile anumite inadvertențe de ordin stilistic și diferențe de valoare de la un număr la altul.

În „Magistrala tinereții", de pildă, (texte de Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu și Cornel Constantinescu) devine supărătoare coexistența, în același spectacol, a unor momente reușite, ca tablourile „Pe magistrală", „La cabană", scenetele „Servieta cu argumente", „Creierul electronic" — pe de o parte — cu unele cuplete slabe, șterse sau puerile, ca „Bătrînească veselă" sau „Profesoara Cristinel" — pe de altă parte.

Partea muzicală (semnată de George Grigoriu și Temistocle Popa), are de suferit — deși în mai mică măsură — din aceeași cauză: insuficienta exigență în selecția pieselor, care are ca efect promovarea, alături de unele melodii inspirate, a altora, banale, de o calitate îndoelnică, cum sînt „Vrem să știe lumea toată", „Fetele"etc. Dintre soliștii de muzică ușoară se remarcă Florina Varlam, Nicolae Coman, Atanasie Lambru, Cristiana Pongratz (aceasta din urmă, posesoare a unor reale posibilități interpreta-

tive, vizibil umbrite însă, în cupletul „Profesoara Cristinel", de slaba calitate a textului). Dintre actori, se impun prin prezența scenică deosebit de atrăgătoare, comicii Nicolae Lăzărescu, Constantin Rotaru și Constantin Crețu. Resursele tehnice ale recuzitei sînt speculate aici din plin, utilizarea lor făcîndu-se cu măsură și gust (decoruri culisante, jocuri de lumini, scena turnantă etc.). Din păcate, nu același lucru se poate spune și despre calitatea audiției muzicii imprimate pe bandă de magnetofon — folosită în spectacol atunci cînd desfășurarea scenică nu permite acompaniamentul orchestrei.

Se cuvine un cuvînt de apreciere dirijorului Nicolae Cocoș, conducătorul și animatorul formației de muzică ușoară.

Față de „Așa se joacă pe la noi" și „Magistrala Tinereții", (primul conținînd exclusiv muzică populară, al doilea exclusiv muzică ușoară), spectacolul „Pentru tot ce-mi este drag", care a îmbogățit recent repertoriul Ansamblului, marchează un progres.

Numerele muzicale incluse în program și care cuprind muzică ușoară, populară, piese corale de masă sînt în măsură să satisfacă o mai mare diversitate de gusturi și cerințe.

Latura muzicală a spectacolului se bucură de colaborarea mai multor compozitori. Între aceștia, alături de muzicieni de notorietate, — Dumitru Bughici, Florin Comișel, Viorel Doboș, Constantin Arvinte — se înscrie și numele unui foarte tînăr compozitor: Vasile Vasilache — junior.

În prima parte a programului este utilizată cu succes o nouă formulă de prezentare scenică, constînd în alternarea tablourilor muzical-coregrafice, cu proiecțiile unor imagini filmate și uneori folosirea acestor proiecții drept fundal al evoluției dansatorilor (tablourile „Pentru inima de oțel a Patriei", „Grădina mea, Patria mea").

Piesele de muzică ușoară semnate de Florin Comișel, Temistocle Popa, Vasile Veselovski, Vasile Vasilache-jr., Aurel Giroveanu abordează o tematică variată și sînt — față de spectacolul anterior — mai pregnante ca substanță melodică și armonică. Printre acestea se numără și cîteva melodii de succes ale Festivalului Mamaia — 1966, ca „Luna shake", „Ploaia și noi" etc. S-au strecurat și aici, însă, piese mai puțin interesante ca „Totu-n jurul meu dansează" (T. Popa), „Tu ești omul potrivit" (N. Demetriad). Din distribuția actului I rețin atenția solistele Florina Varlam („Noi doi", „Luna shake"), Ana Petria („Ploaia și noi", „Nu mă-ntreba").

Actul al doilea al spectacolului cuprinde melodii și dansuri populare din diferite regiuni ale țării. Taraful dovedește a fi, sub conducerea lui Paraschiv Oprea, un acompaniator fidel, discret al soliștilor vocali, dintre care amintim pe Marioara Tănase („Bade, spicule de grîu" și „Io p-aicea n-am jucat"), Ana Pașcalău-Cîtea („Pescarii din Dobrogea" și „Dobrogea vieții noi"), Radu Neguț („Cine bate potecuța"). O mențiune specială pentru dansatorul Nicolae Apolozan, care realizează în „Bărbuncul" un adevărat recital de virtuozitate coregrafică.

De remarcat că în toate cele trei spectacole, coregrafia (Ștefan Gheorghe, Floria Capsali, Sandu Feyer etc.) se află la nivelul așteptărilor: tablourile coregrafice cu foarte puține excepții, merită cu prisosință aplauzele publicului.

Programele de sală, deși satisfăcătoare ca aspect grafic, sînt deficitare, în privința conținutului: uneori se produc confuzii datorită substituirii pieselor sau inversării ordinii de desfășurare a numerelor („Magistrala tinereții"), alteori există omisiuni (în programul, ca și în afișul spectacolului „Pentru tot ce-mi este drag" lipsesc numele pieselor și autorilor muzicii ușoare).

Dată fiind popularitatea de care se bucură spectacolele de estradă, este de dorit ca toți cei ce concură într-un fel sau altul la realizarea lor să fie convinși de faptul că larga accesibilitate, caracterul de masă, atmosfera de bună dispoziție și destindere ce trebuie să domnească întotdeauna pe scenele estradei, nu exclud, ci dimpotrivă, presupun exigență, rafinament și bun gust. Avînd în vedere că spectacolul de estradă are și o funcție educativă, aceea de a forma gustul publicului pentru un anumit gen de muzică și de dans, așteptăm de la autorii viitoarei premiere — care se află în fază de pregătire — un plus de exigență.

Realizările obținute pînă în prezent în această direcție ne dau dreptul să sperăm în mai mult și mai bine!

FLORIAN LUNGU

DIN CALENDARUL MANIFESTĂRILOR INTERNAȚIONALE PE ANUL 1967

MARTIE

BREUKELEN (Olonda): Săptămîna violonistică internațională
16—23 martie 1967

LAHR (R.F.G.): Curs internațional de perfecționare muzicală.
17 — martie — 4 aprilie 1967

DARMSTADT (R.F.G.): Sesiune pentru muzica nouă și probleme ale educației muzicale.
27 martie — 1 aprilie 1967

APRILIE

OSAKA (Japonia): a X-a ediție a festivalului muzical internațional.
7 aprilie — 5 mai 1967

VERVIERS (Belgia): a XVI-a ediție a concursului de canto „L'Echo des Travailleurs".
22 aprilie — 4 mai 1967

BARCELONA (Spania): al XIII-lea Concurs internațional „Maria Canals" (pian, canto, vioară).
27 aprilie — 7 mai 1967

NEERPELT (Olanda): al XV-lea Festival european al tineretului (manifestări muzicale complexe).
29 aprilie — 1 mai 1967

MAI

PRAGA (R. S. Cehoslovacă): a XXII-a ediție a Festivalului „Primăvara la Praga".
12 mai — 4 iunie 1967

BRUXELLES (Belgia): Concurs muzical internațional „Reine Elisabeth de Belgique" (vioară).
3—27 mai 1967

PORTUGALIA: a XI-a ediție a Festivalului „Gulbenkian".
15 mai — 3 iunie 1967

BORDEAUX (Franța): a XVIII-a ediție a Festivalului „Mai musical".
19 mai — 4 iunie 1967

GLYNDEBOURNE (Anglia): Glyndebourne Festival Opera.
21 mai — 31 iulie 1967

MONTREAL (Canada): al III-lea Concurs internațional de canto.
22 mai — 3 iunie 1967

ZÜRICH (Elveția): Săptămînile muzicale festive de iunie.
25 mai — 4 iulie 1967

VIENA (Austria): Concurs muzical internațional (vioară, violoncel).
29 mai — 14 iunie 1967

FLORENȚA (Italia): a XXIX-a ediție „Maggio Musicale Fiorentino".
mai — iunie 1967

IUNIE

STRASBOURG (Franța): a XXIX-a ediție a Festivalului muzical internațional.
2—18 iunie 1967

PARIS (Franța): Concursul internațional Marguerite Long — Jacques Thibaud (vioară, pian).
5—17 iunie 1967

Muzica de fanfară în cenaclu

În referatul prezentat, compozitorul Dumitru Eremia a arătat că în cursul anului 1966 biroul subsecției de fanfară a audiat, analizat și discutat peste 60 de lucrări. Vorbitorul a subliniat includerea unor lucrări de fanfară în planul Editurii Muzicale.

A fost expus proiectul de activitate viitoare a acestei subsecții, propunîndu-se, printre altele, realizarea unei monografii destinată evoluției genului de fanfară în țara noastră, a unui tratat de instrumentație și orchestrație specific muzicii de fanfară, dezvoltarea genului muzical cu caracter cameral pentru suflători, aceasta oferind noi și variate posibilități în domeniul creației de fanfară.

În anul 1967 se află înscrisă pregătirea sărbătoririi a două mari evenimente din istoria patriei noastre: „A 90-a aniversare a războiului pentru independență" și „50 de ani de la luptele de la Mărășești". Pentru a sublinia aceste evenimente compozitorii au fost invitați să scrie lucrări inspirate din tradițiile de luptă ale poporului nostru. Ca preocupări de perspectivă rămîn valorificarea creației înaintașilor care au scris pentru fanfară (I. Ivanovici, Gh. Fotino, M. Mărgăritescu, Al. Marian ș.a.) precum și amenajarea unei săli-muzeu în care să fie oglindite aspecte din trecutul muzicilor militare și al celorlalte fanfare, rolul pe care acestea l-au avut în viața cultural-artistică a patriei.

S-a exprimat regretul că muzicologia și critica muzicală nu s-au ocupat decît sporadic și într-o mică măsură de problemele muzicii de fanfară.

In cadrul cenaclului au fost audiate: „Preludiul coral și fugă" de Alfred Mendelsohn, lucrare valoroasă atît prin noutatea problematicii cît și mai ales prin eficiența mijloacelor de expresie abordate. Avînd un pronunțat caracter festiv, în special în secțiunea culminativă a fugii, autorul folosește un material tematic unic, o mare varietate de agregate armonice și procedee contrapunctice, imprimă discursului muzical o dinamică evidentă, o mare diversitate a expresiei; „Suita simfonică nr. 3" de Savel Horceag, concepută într-o formă liberă, este un poem liric dezvoltat, cu teme de invenție proprie în spiritul melosului popular, cu o tratare polifonică remarcabilă; „Trei marșuri festive", scrise pentru fanfară simfonică de Ion Totan, Dumitru Crăciunescu, Savel Horceag, primul într-o tratare contrapunctică dezvoltată pînă la realizarea unui dublu canon, următorul în care se remarcă insistența elementelor intonaționale cu caracter popular cu o notă de prospețime în transfigurarea imaginii muzicale și ultimul relevîndu-se printr-o ingenioasă construcție orchestrală și prin finețea coloritului timbral. În continuare au fost audiate două piese pentru solist și fanfară: „Iubită patrie, pămînt minunat" de Liviu Ionescu (orchestrația Sergiu Eremia, solistă soprana Aida Abagiev) și „Monologul lui Ion Vodă" din opera „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu (orchestrația Savel Horceag, solist basul Pompei Hărăstășanu). Ambii orchestratori, buni cunoscători ai resurselor sonore pe care le oferă instrumentele fanfarei, nu au făcut o simplă transpunere, ci o recreare a pieselor într-o bogată paletă coloristică. „Bujorii Gorganului" de Ion Totan, o încercare de a se ajunge la vals prin utilizarea unor elemente intonaționale specifice muzicii populare românești. Avînd ca punct de plecare un cîntec liric, treptat dezvoltat, autorul folosește cu rpicepere diferite grupe de instrumente. Audiția s-a încheiat cu tabloul simfonic „Furtună în munți" de Victor Iusceanu, orchestrat pentru fanfară de Sergiu Paiu, care realizează un bun echilibru al planurilor sonore atît prin folosirea cu eficacitate a grupelor instrumentale cît și prin diversitatea și sugestivitatea asociațiilor timbrale.

Exemplificările muzicale din cadrul audiției au fost susținute de către o formație a muzicii reprezentative a armatei dirijată de Emil Chiriac și Constantin Costoiu.

În luările de cuvînt ce au urmat, s-a propus un schimb de experiență cu lucrări pentru fanfară din alte țări — acest gen fiind foarte cultivat și pestohotare (A. Popa, M. Brediceanu). S-a mai arătat că lucrările prezentate în cadrul cenaclului dovedesc strădania pentru promovarea unei muzici de calitate, remarcîndu-se meritul ce revine fanfarei reprezentative, un adevărat laborator, în care compozitorii pot urmări și verifica roadele muncii lor.

I. PELEARCĂ, C. RĂSVAN

„Te cîntăm victorie"

poem festiv

de Dumitru Eremia

Poemul „Te cîntăm victorie", pentru soli, cor bărbătesc și fanfară simfonică, pe versuri de Nicolae Dumbravă, compus de Dumitru Eremia, apărut de curînd la Editura muzicală, este destinat ansamblurilor vocale și fanfarelor.

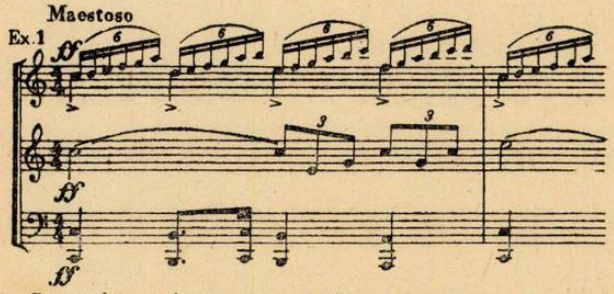
Folosind bogata experiență creatoare și interpretativă, compozitorul reușește să reliefeze cu mijloacele genului ideile și aspirațiile maselor, hotărîrea dîrză a armatei de a păzi cuceririle poporului, totul fiind redat simplu, accesibil. Aceasta este, desigur, principala calitate a lucrării.

La baza intonațiilor poemului stă cîntecul de masă.

Deslușim în lucrare preocuparea pentru expresiva desfășurare a vocilor soliștilor și ale corului, cunoașterea specificului vocilor. Planurile sonore sînt bine dozate iar melodiile se reținu ușor, avînd un caracter cursiv. Armonia este în general cea clasică-funcțională. Timbrele instrumentelor sînt folosite cu maximă eficacitate, combinațiile instrumentale, sonoritățile grupelor sau ale ansamblului vocal-instrumental sînt organic legate de sensul textului literar. Muzica este viguroasă, luminoasă și antrenantă.

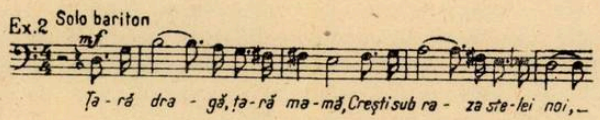
Partea I-a exprimă dragostea pentru țară, legată de amintirea tradițiilor glorioase, chemarea partidului pentru înfăptuirea Eliberării. Ea debutează printr-un fortissimo solemn al întregii fanfare, în care se face auzită „chemarea partidului". Aceasta se desfășoară pe un fundal ostinato al instrumentelor de lemn, care execută un desen de sextolete ascendente, din treaptă în treaptă.

Ex.1 Maestoso



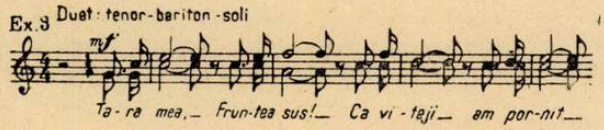
Se aude apoi un nou motiv, mai așezat, care pregătește atmosfera pentru intrarea baritonului solo.

Ex.2 Solo bariton



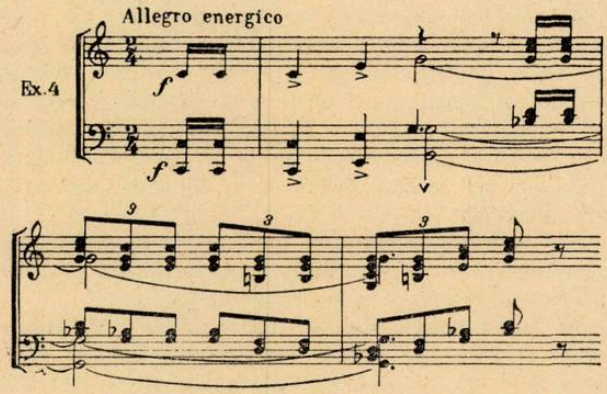
Urmează un duet al soliștilor (tenor-bariton), pe o temă înrudită cu prima.

Ex.3 Duet: tenor-bariton-soli



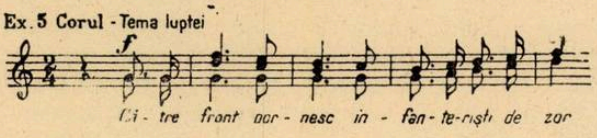
Partea a II-a este concepută ca un răspuns hotărît al maselor la chemarea partidului. Deslușim în acest Allegro energico, o cavalcadă continuă și un iureș de năvalnice sonorități, ce tind să redea tabloul luptei. Începutul îl formează o introducere sobră:

Ex.4 Allegro energico



Partea a III-a este un imn adus eroilor care s-au jertfit. Ea cuprinde un număr mare de teme orînduite într-o formă liberă. Baritonul intonează o melodie frumoasă, cuceritoare. Reapare tema luptei (din partea a II-a), lucrarea căpătînd un caracter ciclic.

Ex.5 Corul - Tema luptei



O altă temă este înfățișată în continuare de cor. Ea amplifică imnul de recunoștință închinat eroilor.

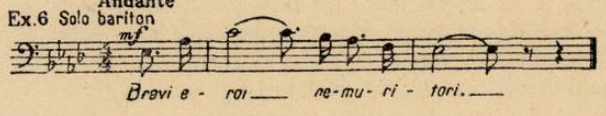
Ca o variație intervine duetul soliștilor ce reia, cu modificări, tema luptei. În fine, o nouă melodie încheie prima secțiune a părții a III-a.

Secțiunea a II-a învesmîntează cu și mai multă lumină omagiul adus sacrificiului eroilor.

Partea a IV-a, Allegro energico, întrerupe hotărît și brusc, printr-un acord scurt în Mi bemol minor, liniștea ce se așterne în finalul părții a treia, acord urmat de un motiv tot scurt repetat apoi, cu modificări.

Andante

Ex.6 Solo bariton

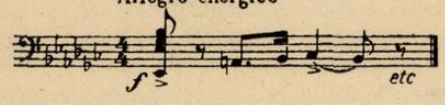


Pe acest fundal cvasi ostinato, saxofonii și basfligornii dau glas unui marș, specific fanfarelor, menit să pregătească intrarea soliștilor — tenor și bariton.

O nouă punte modulează la Si bemol major și face legătura cu altă melodie, care preamărește armata noastră.

Allegro energico

Ex.7



Prin reluarea temei A se pregătește „apoteoza" care în final va încununa lucrarea, poemul încheindu-se astfel simetric.

În final, apoteoza, un imn de slavă închinat partidului, crește în ceea ce privește forța expresivă. De o factură clasică, prin conținutul ei patriotic, lucrarea lasă o impresie puternică asupra auditorilor.

ALEXANDRU COLFESCU

CONCERTE—SPECTACOLE

Igor Bezrodnîi

Sprijinindu-se pe cele mai bune tradiții ale școlii ruse, arta sovietică a impus de cîteva decenii un nou tip de virtuoz, care corespunde celor mai exigente aspecte ale spiritului contemporan în interpretare. O tehnică de mare anvergură — capabilă să învingă ușor orice dificultate, — o sonoritate amplă — potrivită capacității noilor săli de concert — însfîrșit, o expresie sinceră lipsită de manierisme, sînt calitățile acestui concertist. În ce privește adaptarea lor la problemele stilistice, modelul Oistrah a stabilit un profund respect pentru muzică. Interpretarea este întîmpinată cu mijloace curate de expresie generate dintr-o concepție echilibrată și vizînd în ultimă esență transmiterea fidelă a mesajului compozitorului. Vom întîlni astfel, totdeauna, mișcări rezonabile, dezvoltări logice, agogică decentă, prospețime și bun simț artistic, aspecte capabile să asigure viabilitatea oricărui stil. Anumite trăsături generalizate au adus însă — în timp — acestui gen de concertistică, unele restrîngeri în sfera emoțională a interpretării. Preocupările poate prea insistente de a asigura o linie cît mai sobră, de a crea construcții solide, robuste, ferind interpretarea de manierism, au redus uneori paleta de culoare, zona timbrală sau curba dinamică. Marele pedagog A. Iampolski vorbește undeva de pericolul unui „gigantism sonor" care sărăcește expresia și îngustează cadrul sensibil al instrumentului. Subtilitățile de stil se găsesc și ele — în aceste condiții — reduse. Ne gîndim la ultima apariție a violonistului Leonid Kogan în concertul în la major — al 5-lea — de Mozart. Am plecat îngîndurați de la o totală ieșire din stilul mozartian, tratat cu un aer de bravură, de virtuozitate stînjenitoare. Iată de ce revenirea printre noi a violonistului Igor Bezrodnîi a constituit un eveniment reconfortant. Acest violonist este unul dintre cei mai sensibili artiști sovietici. O anumită vibrație de o fină sursă emoțională, îl situează pe planul preocupărilor artistice autentice. Clădit pe același fundament tehnic solid, Igor Bezrodnîi s-a dezvoltat cu precădere pe linia sensibilității. O natură senină, luminată de candoarea unui adevărat artist, el aspiră spre frumos. Interpretările sale folosesc o gradație a nuanțelor, care subliniază contrastele și reliefează sinuozitățile frazei muzicale. Sunetul cald și vibrant reflectă subtile intenții de expresivitate. Cu aceste calități Bezrodnîi s-a situat încă de pe băncile Conservatorului, printre cele mai interesante elemente concertistice. În 1949, el depășește pe valoroșii săi colegi Waiman și Gorohov, primind premiul I la Concursul „Jan Kubelik" iar, un an mai tîrziu, este laureat al Concursului internațional J. S. Bach, la Leipzig. Împletind activitatea amplă de concerte în lumea întreagă, cu activitatea pedagogică, Igor Bezrodnîi a cîștigat o experiență pe care o folosește cu inteligență în interpretările sale. Ne amintim de impresia pe care ne-a făcut-o în vizitele anterioare în țara noastră și credem că acest concertist se găsește permanent pe calea adîncirii mijloacelor sale de expresie.

Recitalul susținut în luna decembrie a impresionat prin ținuta programului și prin realizarea artistică. În Sonata în mi major de Haendel, Bezrodnîi a avut o linie de noblețe, o frază de largă respirație. Sonata Kreutzer cere o mare stăpînire tehnică, cu deo-duo-ul n-a fost perfect (avem impresia că pianistul sebire în redarea zbuciumului primei mișcări. Deși Vsevolod Petrușanski nu se potrivește nici temperamental, nici muzical cu violonistul), conținutul lucrării a apărut în toată monumentalitatea cunoscută, datorită muzicalității violonistului.

Partea a doua a prilejuit lui Bezrodnîi întreaga desfășurare a posibilităților sale. Cele zece preludii de Șostakovici, transcrise pentru vioară de profesorul Țiganov, parcurg o gamă bogată de stări sufletești care pretind și virtuozitate și trăiri extrem de variate, opoziții de umor, grație, vervă, nostalgie și ironie, tristețe evocatoare. Piese scurte, în care interpretul trebuie să concentreze la maximum forța sa de convingere. Bezrodnîi a reușit perfect, trecînd de la accente incisive la transparențe de o mare suavitate. De altfel în Dansul rus din Petrușca lui Stravinsky transcris de Dushkin a dovedit aceeași vervă și variație de umor. Neconvingătoare și prea lungă Aria de Galinin. Clar de lună — transcripție după Debussy — este o lucrare nereușită, de îndoielnic gust, care transformă siropos, extraordinarul pastel original. Adagio din Sonata pentru vioară solo de Bach, în sol minor, poetizat, frumos spus, dar într-un tempo prea rar, care riscă să deslîneze construcția. Am vorbit înainte despre aceste suplimente, pentru a încheia cu ultima lucrare a programului, Sonata în re major, a treia, pentru vioară și pian de Brahms. Acest monument de seamă al muzicii de cameră ne-a definit arta superioară a lui Igor Bezrodnîi. Plin de elan în partea întîia (deși pianistul încerca să tragă mișcarea înapoi); cald, emoționat și lunatec în sublimul adagio; plin de vervă în scherzo; sălbatec în final. În memoria noastră rămăsese neatinsă interpretarea magnifică a lui Isaac Stern. Credem că aducem lui Bezrodnîi omagiul cel mai valoros, mărturisind că realizarea sa poate fi alăturată de cea amintită.

O asemenea izbutire determină calitatea unui artist, dincolo de banalele clasificări și catalogări de valori.

GEORGE MANOLIU

Jean Baptiste-Mari și Radu Aldulescu la Radio

Strădania de a descifra personalitatea unui artist este uneori ușurată de naturalețea și sinceritatea cu care aceasta își deszvăluie intențiile. Temperament expansiv, dirijorul Jean Baptiste-Mari își controlează totuși emoțiile, reușind să stimuleze participarea orchestrei, dominînd în același timp desfășurarea discursului și realizînd în ansamblu și în detalii coordonatele interpretative pe care le-a propus. Ca prezență fizică, Jean Mari nu are poate eleganța gesticei, dar faptul este compensat de sugestivitatea mîinilor, eliberate de artificialitatea bagheței, și de supleța ritmică. La repetiții apare ca un muzician complex, cu un auz perfect, cu o cunoaștere a posibilităților tehnice și expresive ale instrumentelor pe care numai o îndelungată practică de instrumentist o poate conferi. Concepția sa asupra pieselor prezentate poate fi discutată, dar el reușește s-o impună și s-o realizeze, cu personalitatea sa convingătoare.

„Tablourile dintr-o expoziție" de Mussorgski-Ravel, trecînd peste cîteva nesiguranțe solistice scuzabile prin dificultatea sporită de emoție, au avut și diversitatea rezultată prin alăturarea unor momente contrastante dar și arcul sonor impunător care culminează cu „Marea poartă a Kievului".

Piesă de virtuozitate care se cîntă dintr-un singur suflu, „Carnavalul roman" a conținut toate virtuțile muzicii lui Berlioz, strălucitoare în tutti-ul orchestral, elegiacă, în solo-ul de corn englez.

Discret în acompaniamentul concertului pentru violoncel și orchestră de Dvorak, dar cu o promptitudine, o degajare și o maleabilitate ce-i permiteau să respire odată cu solistul, Jean Mari l-a susținut pe Radu Aldulescu, creindu-i climatul în care acesta și-a etalat virtuozitatea instrumentală și maturitatea gîndirii muzicale. Credem că Radu Aldulescu este în prezent în cea mai bună formă artistică: o sonoritate rotundă, ca rezultat al emisiei clare, al căldurii sunetului și al tactului precis, o gamă variată de nuanțe, o lejeritate tehnică ce face insesizabile greutățile, o frazare inteligentă și muzicală, sînt calitățile care îl situează la nivelul unui artist de talie mondială.

DAN SCURTULESCU

Tineri soliști

Se dovedește frumoasă și utilă inițiativa „concertelor de concerte" date sub auspiciile Radioteleviziunii, prilej de afirmare, alături de orchestra simfonică a instituției, a tinerilor soliști. Se favorizează astfel o foarte necesară apariție în public a unor elemente solistice demne de toată atenția, cu circumstanța avantajoasă a familiarizării lor cu scena, cu munca artistică dusă laolaltă cu o formație orchestrală fruntașe, sub bagheta unor dirijori încercați — în speță Iosif Conta. Totul pledează pentru această formulă din care tinerii interpreți nu au decît de cîștigat.

Violonista Eleonora Geantă în Concertul de Brahms, pianistul Stelian Constantin în Concertul de Paul Constantinescu și violoncelistul Götz Teutsch în Concertul (în re major) de Haydn au dovedit, fiecare, frumoase însușiri solistice. Ca o trăsătură comună: stăpînirea serioasă, sub raportul tehnic, a lucrărilor respective. Stelian Constantin a apărut pătruns de poezia de o atît de românească esență a muzicii lui Paul Constantinescu, ceea ce s-a făcut simțit cu deosebire în cantilena lirică din partea mediană a lucrării. Pasajele de complexitate ritmică ale Concertului au fost prezentate cu nerv și justețe. O anumită pondere însă, în manifestările exterioare, nu va fi decît în avantajul tînărului pianist.

Götz Teutsch are un ton cald și agilități remarcabile. Este cît se poate de muzical. Atenție însă la acordajul instrumentului pe care l-am aflat, ușor, sub ton.

Eleonora Geantă, în necontenit progres, dacă a apărut puțin emoționată în partea întîia a Concertului de Brahms, și-a regăsit liniștea în Adagio pe care l-a expus cu interiorizare și o anumită noblețe, în demnă elevă a maestrului său George Manoliu care,

așa cum a spus profesorul Mircea Bîrsan în cuvîntul său introductiv, „este unul din păstrătorii bunei și marii școli interpretative enesciene". Temperamentul și muzicalitatea tinerei violoniste le-am aflat cu deosebire în rondo-ul final.

Orchestra Radioteleviziunii, sub bagheta sigură și promptă a dirijorului Conta, a sprijinit, în chip eficient, această manifestare. S-a cîntat îngrijit, cu sonorități îndeobște ponderate, ceea ce a permis reliefarea însușirilor tinerilor soliști.

★

O inițiativă care îmbrățișează cercul crescînd al tinerilor soliști — laureați ai Concursurilor internaționale — a avut Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, care a dat acestora prilejul de a se manifesta în Sala mare a Palatului, de a se face cunoscuți marelui public. Cîntînd împreună cu Orchestra Simfonică a Cinematografiei, sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu, un prim mănunchi de laureați ai concursurilor internaționale din anul trecut s-a afirmat cu succes.

Fiecare an ne prilejuiește surprize noi, îmbucurătoare, cu deosebire din partea școalei românești de canto. La drept vorbind nici nu mai sînt surprize, întrucît muzicienii profesioniști ca și amatorii, socotesc aproape firească recunoașterea și pe plan internațional, în cadrul concursurilor de canto sau instrumentale, a însușirilor interpreților noștri — adesea aflați încă pe băncile conservatoarelor.

Concertul a fost deschis, așa cum se cuvenea, cu muzică de George Enescu (Uvertura și Bourée) din Suita a II-a după care a urmat pianistul Radu Lupu. Tînărul interpret, originar din Galați, nu are nici douăzeci și doi de ani ; dar așa cum ne afirma pianistul Valentin Gheorghiu cînd s-a întors de la Concursul din Texas, el are, de pe acum, o maturitate a gîndirii, o inteligență muzicală deosebită. Nu este de mirare — ținînd seama și de pianistica sa foarte cizelată — că juriul Concursului „Van Cliburn" de la Forst-Worth (Texas) i-a acordat premiul I.

Elev, pe rînd, al unor eminenți pedagogi ai pianului de la noi (Lia Busuioceanu, Florica Muzicescu și Celia Delavrancea) și de peste hotare (Heinrich Neuhaus, apoi Stanislav Neuhaus) Radu Lupu s-a distins mai întîi la Viena, fiind laureat al Concursului internațional din 1965. În toamna anului trecut a obținut în S.U.A. Premiul I pentru Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de Beethoven, premiul pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de Willard Straight și medalia de aur „Aununciata Beall" pentru cea mai bună interpretare a Sonatei de pian de Aaron Copland.

Pentru vîrsta sa, Radu Lupu are liniștea, seriozitatea, simplitatea și concentrarea unui artist ce și-ar fi „făcut armele" vreme îndelungată pe podiul sălilor de concert. El își valorifică pianistica foarte cizelată, aplicîndu-se să redea muzica în adîncime și aproape nici nu bagi de seamă virtuozitatea ce se face totuși simțită în perlajul, trilul, capacitatea de a diferenția subtil sunetele (a cărui calitate este remarcabilă). Este de relevat că tînărul artist cîntă cu predilecție în piano. Este o însușire importantă într-o vreme în care interpretările (ca și creația muzicală) sînt împinse, adesea, către intensități sonore cît mai mari și dacă se poate... terifiante.

Radu Lupu are totuși multă forță. El o folosește însă judicios, realizînd contraste expresive, fără să se abandoneze efectelor superficiale. S-ar putea ca pentru „esteții" ce-și cheltuiesc imaginația spre a afla în muzică numai zbuciumări și vulcanisme, cîntul ponderat, sobru, măsurat dar profund, al lui Radu Lupu, să nu reprezinte un temperament furtunos. Se poate. Temperamentul și-l afirmă în chipul interiorizat în care comunică gravitate frazei muzicale, investind-o cu potențe expresive mari (ca în cazul, de pildă, al temei inițiale din primul allegro al Concertului de Beethoven). Desigur, pianistul este abia la începutul unei cariere concertistice ce se anunță de mare viitor. Și pentrucă încă de pe acum este foarte solicitat, dorim să-i amintim că studiul metodic, cotidian — așa cum îl împlinește marele Casals chiar la 90 ani depășiți — precum și îmbogățirea necontenită a repertoriului vor chezăși, e de sperat, în viitor, marile-i succese.

Elena Cotrubaș a repurtat în 1966 (după ce ulterior fusese distinsă, în 1965, cu Premiul I la Concursul internațional de la Herzogenbosch) un alt succes important : Premiul I la concursul internațional de la München. Este o soprană lirică deosebit de muzicală, cu aptitudini minunate pentru coloratură. În ariile din „Răpirea din Serai" și „Manon" a vădit o voce de o desăvîrșită claritate și strălucire ; le-a cîntat în stilul adecvat. O cunoaștem ca o interpretă înclinată să se manifeste printr-un cînt, îndeosebi moderat, ca intensitate, un cînt îndeobște în piano. De data aceasta ne-a impresionat degajarea cu care a susținut mai ales pasajele înalte, în fortissimo. Cu acest prilej vom sugera cîntăreței o atenție sporită pentru o dicțiune cît mai clară. Pe de altă parte, Elena Cotrubaș care are o atitudine cît se poate de gingașe în scenă, nu adoptă totuși mimica cea mai adecvată. Așa bunăoară în aria din *Manon* („Chantons rions sans cesse, nous n'avons pas, toujours, vingt ans...") avea o față tristă. Tristă a apărut în același rol (al Constanzei) și în fotografiile de pe scena teatrului „la Monnaie". Evitarea oricărei crispări în scenă (exceptînd cazurile cînd aceasta este comandată de înseși situațiile piesei) nu va fi decît în avantajul cîntăreței. Să menționăm odată cu acestea dezinvoltura cu care a trecut de la Mozart la Brediceanu — Doina Stăncuței fiind redată în spiritul cîntecului popular românesc.

Tot în cursul anului trecut, Ludovic Konya, solist al Teatrului de Operă și Balet, a fost distins cu medalia de argint la Concursul internațional de canto de la Toulouse. Este un bariton de posibilități remarcabile care s-a dezvoltat, în ultima vreme, mult. Vocea sa este frumos colorată și de o forță ce iese din comun. Nu am putea spune că este chiar un bariton dramatic ; totuși, în aria lui Gérard din Andrea Chenier, putea fi socotit ca atare, pentru accentele grave, expresive cu care a cîntat, dominînd de departe orchestra. Cu multă sensibilitate a cîntat, de asemenea, *Codrule, codruțule* de Eliade.

Marina Krilovici a cucerit, numai în cursul anului trecut, Premiul I și medalia de aur la Concursul internațional de la Bruxelles, și Premiul I și Premiul orașului Herzogenbosch din Olanda, la Concursul internațional din această localitate. Vocea sa de o mare întindere, are o puritate deosebită ; intonațional, e

fără reproș, ca și dicțiunea foarte bună. Este o soprană dramatică de calitate deosebită. La aceste însușiri vocale corespunde și un temperament viu, cald, o sensibilitate muzicală. Unele contraste subite forte-piano, în *Nunta lui Figaro* (aria Cherubinului) ni s-au părut puțin forțate, ca și anumite respirații, mai puțin indicate, în aria Desdemonei din Othello. Marina Krilovici, care este așa cum am spus, un temperament, va putea concilia sentimentele complexe pe care le încearcă atunci cînd cîntă cu litera textului muzical, a partiturii. A cîntat elegant, expresiv și *Mîndro, mîndrulița mea* de Gh. Ștefănescu.

Concertul ne-a ocazionat și audierea tînărului bas Ionel Pantea care, în 1966, participînd la cel de al patrulea Concurs internațional „Robert Schumann" de la Zwikau, a obținut premiul I și medalia de aur. A cîntat cu înțelegere muzicală, dar cu un ton mic ; acesta e foarte indicat pentru lied, mai puțin pentru arii de operă. Dicțiunea sa e bună. Remarcăm că Aria din *Recviem* de Verdi i s-a potrivit în mod deosebit. În aria lui Sarastro din *Flautul fermecat* a avut însă dificultăți în registrul grav. Bineînțeles, este un cîntăreț în plină devenire ; muzicalitatea sa e indiscutabilă.

Pe marginea acestui concert foarte izbutit și care va fi urmat desigur, și de altele, arătăm că e de dorit ca publicul să nu se mai grăbească a-și manifesta entuziasmul, (a aplaudat intempestiv, la Ileana Cotrubaș, cîtă vreme aria nu luase sfîrșit) și mai ales să nu se grăbească... la garderobă — ceea ce e destul de neplăcut pentru cîntărețul aflat în scenă cît și pentru cei ce doresc să-l asculte, în liniște, pînă la sfîrșit. Există o etică a sălii de concert ce se cere respectată.

Am aplaudat faptul că fiecare cîntăreț a interpretat o bucată românească ; cu atît mai mult cu cît aceasta nu a avut un caracter formal. Toate piesele au fost prezentate la un frumos nivel artistic.

J.-V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Un deceniu de activitate a Teatrului muzical din Galați

Zece ani de trudă și manifestări reprezintă, în viața oricărei instituții de artă, un autentic examen de maturitate — și totodată un bilanț retrospectiv al realizărilor și lipsurilor, al succeselor și al insuccesele-lor.

Stagiunea 1956/57 cunoștea 5 premiere, cu 137 de spectacole și 52.157 de spectatori. Început care, cu toată modestia pionieratului, promitea mult — dincolo de simplele date statistice care nu ne-ar spune mare lucru dacă n-ar fi însoțite și de corespunzătorul progres calitativ. Și iată-ne în stagiunea 1965/66, cu patru spectacole noi (din care menționăm opera „Freischütz" de Weber și tripticul coregrafic „Noaptea Valpurgiei-Bolero-Dansurile polovțiene"), însumînd 329 de spectacole cu peste 120.000 de spectatori. Acestea au fost cifrele care au precedat, ca un elocvent preludiu, manifestările comemorative din zilele de 7—10 ianuarie 1967.

Primul spectacol festiv l-a constituit premiera operei „Nunta lui Figaro" — și trebuie relevat, ca fapt pozitiv, alegerea tocmai a acestei bijuterii din repertoriul mozartian, adevărată piatră de încercare pentru orice colectiv muzical dornic să-și afirme maturitatea. Sînt destul de rare ocaziile în care omogenitatea ansamblului, detaliile interpretării și coeziunea dintre cîntăreți și orchestră să fie atît de stricte ca aici. Atmosfera caracteristică a spectacolului se cere realizată încă de la primele măsuri ale uverturii — fapt care a și determinat numeroși critici, de-a lungul celor aproape două secole care ne despart de memorabila premieră vieneză din anul 1786, să aprecieze calitatea spectacolului după acea „Grundstimmung" a deschiderii.

Tînărul dirijor gălățean Gabor Kiss a reușit să imprime, într-adevăr, această atmosferă. În ciuda unei ușoare tendințe de grăbire, mai ales în scenele de ansamblu ale spectacolului (poate emoțiile premierei, sau și influența tempilor inițiali), coeziunea vocal-instrumentală a fost remarcabilă.

Formula „debuturilor" în distribuție — deseori armă cu două tăișuri — s-a dovedit fericită în cazul acesta, relevînd trei voci de calitate. Nu numai că omogenitatea ansamblului nu a avut nimic de suferit, dar prospețimea „noilor" — Dan Zancu (Figaro), Nicolae Urziceanu (Almaviva) și Marilena Marinescu (Cherubino) — a imprimat desfășurării un suflu tinerese, în care delicioasele stîngăcii, inerente debutului, au evitat pînă la capăt riscurile oboselii rutinare. Dacă la unele spectacole se poate vorbi de „lungimi" (și în noianul de complicații ale „Nunții" mozartiene ele constituie de-a dreptul un pericol), atunci premiera gălățeană nu le-a cunoscut. S-ar fi cerut o cizelare mai atentă a recitativelor ; în general, *diferențierea* de stil (arie-recitativ) a fost realizată — fie intuitiv de către cei ce vedeau pentru prima oară luminile rampei, fie din experiență de către cei mai vechi. Mai puțin reușite au fost recitativele (uneori de-a dreptul dramatice) ale lui Nicolae Urziceanu. De-altfel, problema recitativelor mozartiene a suscitat destule controverse, iar justa lor interpretare ține, astăzi încă, de un oarecare grad de măestrie. Concepute inițial (la versiunea italiană) în maniera *secco*-ului operei buffe, ele s-au dovedit atît de disgrațioase în versiunea germană (bogată în consoane), încît Hanslick recomanda, pur și simplu, dialogul în proză. Or, interpretarea românească trebuie să găsească întotdeauna media justă a acestor două extreme — lucru care se realizează, deopotrivă, prin intuiție și experiență.

Reîntîlnirea cu interpreții statornici ai scenei gălățene — Elena Patrichi-Condruț (Suzana), Viorica Pop (contesa), Sanda Mărgărit (Marcelina), George Ichim (Basilio) și Corneliu Sava (Bartolo) — ne-a prilejuit constatarea unui real progres, atît ca evoluție în timp, cît și ca o comparație cu alte spectacole mai puțin reprezentative ale repertoriului local. Rolurile în aparență mai „mici" — dar cu o considerabilă pondere în reușita spectacolului — au fost bine interpretate de Margareta Kiss (Barbarina), Benedict Gorodetchi (Antonio și Valeriu Ponoran (Don Curzio). Un divertisment coregrafic, conceput la proporțiile

unei intervenții care — fără a încărca acțiunea — aduce o binevenită variație (maestru de balet Trixy Checais), în timp ce corurile (maestru Dimitrie Macarie) ar fi trebuit să cunoască o conturare mai pregnantă.

Scenografia, semnată de Ofelia Tutoveanu-Drăgănescu, a reușit să confere spațiului scenic o oarecare profunzime prin aplicarea unui fundal permanent (colonade servind atît scenelor de interior cît și celor exterioare), reușind totodată să degajeze — printr-o stilizare de efect — orice balast care ar fi stînjenit mișcarea de scenă. Coordonarea spectacolului (Nicolae Ciubuc) a știut să folosească aceste elemente, dozînd în mod judicios „efectele", într-o creație care trăiește, în primul rînd, prin jocul acestor efecte.

La antipodul acestor preocupări se situează spectacolul intitulat „Music-Hall Galați", la care cea de-a 10-a aniversare a Teatrului Muzical a coincis și cu spectacolul *„100"*. Spumos și antrenant, variat în succesiunea „numerelor", spectacolul nu pretinde decît să răspundă genului pe care-l reprezintă — și aceasta, în limita resurselor, cît mai bine cu putință.

Situîndu-se pe linia spectacolelor similare bucureștene (regăsim, ușor schițate, trăsături din „Colibri Music-Hall" al Teatrului C. Tănase), acest CONCERT-REVISTĂ în 2 părți se bucură de colaborări meritorii (texte de Horia Șerbănescu, versuri de Eugen Mirea, muzica de Florentin Delmar, precum și colaborări de N. Kirculescu, Temistocle Popa, Paul Ghenței, Al. Mandy, Tănase Stroe și Cristofor Barbati) ; prezentarea celor mai cunoscute melodii de muzică ușoară, românești și străine (interpretate de Camelia Mitoșeru, Ana Cosprundan, Rusti Olga, Liliana Dumitriu, Mimi G. Alexandru, Silion Valeriu, Teodor Munteanu precum și excelentul cuplu Ionel Miron și Alexandru Jula), alternează cu atractive (și chiar îndrăznețe !) intermezzi coregrafice — de la „Fantezia cosmică" pînă la „Casa de mode" — și cu momente de reușită satiră ca de pildă „Cei patru BEATLES... din Bărboși" (Dan Mitoșeru, George Panaitopol, Traian Vasiliu și Andy Niculescu). Cel mai solicitat este însă, fără îndoială, corpul de balet, care — cu același personal — îndeplinește, într-un fel, o triplă normă : balet clasic (Noaptea Valpurgiei, Bolero etc.), dans modern (Music-hall) precum și divertismente coregrafice în toate celelalte spectacole de operă și operetă. Iar rezultatele acestui „antrenament continuu" se reflectă, din ce în ce mai vizibil, în stilul coregrafic.

Ne miră însă faptul că unui regizor de rafinamentul și experiența artistului emerit N. Stroe i-au putut scăpa anumite amănunte, mergînd de la o elementară lipsă de gust („Serbările galante") pînă la trivial („Seicul"). Intervenția pe scenă a lui N. Stroe ne-a reînviat, pentru cîteva clipe, „Revista de altă dată" — în cazul nostru, unele cuplete Stroe-Barbati din timpurile fostului bar „Atlantic".

Din vizionarea acestor două spectacole, situate la extremități de genuri, reiese odată mai mult sarcina pe care și-a asumat-o colectivul gălățean : aceea de a sluji creația de toate genurile, de la operă și operetă pînă la balet și muzică ușoară. Și chiar dacă obiectivele n-au fost întotdeauna realizate, este cert faptul că trecutul va învăța colectivul gălățean cum să privească viitorul.

LUCIAN GRIGOROVICI

„ Diptic" de A. Rațiu în interpretarea Filarmonicii din Timișoara

Alexandru Șumski, în fruntea Filarmonicii din Timișoara, a prezentat în primă audiție lucrarea „Diptic" de Adrian Rațiu.

„Dipticul" este construit pe baza unui singur nucleu tematic, expus în prima secțiune — Passacaglia — într-un unison puternic, intonat de instrumentele grave ; peste această temă sînt țesute ulterior o serie de variații, rezultate din tratarea polifonică a materialului sonor de bază (inversări, recurențe, augmentări). În finalul passacagliei apare din nou un unison amplu, ca o contrapondere a celui inițial. În același timp, a fost scontat de către compozitor acest moment ca element psihic de pregătire a temei secțiunii secunde în care se face simțită forma de sonată bitematică. A. Rațiu realizează, astfel, și pe linia construcției aceeași varietate de procedee, care a fost vizibilă pe planul tratării timbrelor în orchestră precum și pe planul exploatării materialului sonor propriu zis (tratare mergînd de la elemente dodecafonice și seriale pînă la elemente modale). Diversitatea de mijloace, mobilitatea în exprimarea sentimentelor au avut ca rezultat în „Diptic" permanente contraste în expresie ceea ce, e drept, devine uneori dificil de urmărit.

Pentru Alexandru Șumski, realizarea acestei prime audiții a însemnat și trecerea — cu succes — a unui adevărat examen dirijoral, piesa prezentînd numeroase dificultăți de conducere, în special metrica complexă. Construcția sonoră, realizată de dirijor, a avut relief, prezentîndu-se auditoriului o imagine reală, a partiturii. Orchestra a răspuns într-un spirit de seriozitate profesională, dovedindu-și maturitatea și atunci cînd se află în fața unei partituri complexe de factură contemporană.

Suita a III-a de J. S. Bach a relevat, o dată în plus, buna formă a grupului de coarde, atît în privința acurateții (cu unele mici rezerve în partea II-a — Aria) cît, mai ales, a promptitudinii atacului.

Igor Bezrodnîi — violonist cu renume — a prezentat Concertul pentru vioară de Beethoven. El s-a bazat pe calitățile sale unanim cunoscute — velocitate, sunet nobil, o impecabilă tehnică de arcuș. Tendința sa de a romantiza această lucrare poate însă suscita discuții.

L. FÜREDI

Manifestări ploieștene

În cursul anului trecut, Corul Palatului Culturii împreună cu grupul coral feminin „CAMERATA" (alcătuit în mare parte din eleve ale claselor de canto de la Școala Populară de Arte din Ploiești condus de prof. Gh. Ionescu) au prezentat o serie de concerte în Ploiești, Vălenii de Munte, Sinaia, Costești-Buzău, Sarînga-Mizil, Brăila, Cîmpulung-Muscel și București, două din acestea în colaborare cu orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „C. Porumbescu" din Ploiești.

Repertoriul corului, variat ca forme și stil, cuprinde lucrări din literatura corală clasică și contemporană, românească și universală, de la cîntecul de mase și patriotic, cîntecele populare sau în stil popular, pînă la madrigal, corul din opere și cantată. Dintre ultimele lucrări prezentate menționăm „Cîntare țării" de I. D. Chirescu, „Partid, steag neînfrînt" de Mircea Neagu, „Tricolorul" de C. Porumbescu, „Am umblat pădurile" de D. G. Kiriac, „La rîpa cu tufele" de I. Gr. Danielescu, „Vin' draga mea-n grădină" de Thomas Morley, „Privighetoarea" de Mendelssohn-Bartholdy, „Nu mă părăsi" de Béla Bartók, „Dragostea de țară" (cor din *Cantata* 207 de J. S. Bach) precum și cantata „Poem de slavă partidului" pentru tenor, septet vocal, cor mixt și orchestră simfonică, de Radu Paladi pe versuri de Corneliu Șerban.

IOAN FLORIAN

Dirijorul Iosif Conta în Mexic

(pe marginea comentariilor din presa mexicană) *)

Turneul din toamna trecută al dirijorului român, conducînd Orchestra Simfonică Națională la deschiderea stagiunii concertistice mexicane, a fost pe larg comentat în coloanele ziarelor și revistelor de acolo.

Subliniind stilul său expresiv de conducere, unii cronicari muzicali evocă o sugestivă paralelă cu dimensiunile arhitecturale ale artelor plastice — fie că este vorba de amplele geometrii ale unui Paul Klee, sau de delicatețea lui Modigliani și exaltarea lui Picasso. După expresia Marcelei del Rio (cronicar la „Diorama de Cultura"), ...„mesajul său nu se poate reduce la motiv, deoarece Conta exprimă, în forma-i cea mai pură, emoția umană în manifestările ei abstracte."

În *Simfonia Nr.* 28 de Mozart, criticii sugerează imaginea dantelăriilor și a filigranurilor contemplate de un suflet ingenuu, în timp ce *Simfonia fantastică* a lui Berlioz pare a depăși, în interpretarea artistului român, ...„un episod din viața unui artist, dîndu-ne revelația unei vieți întregi, cu zbuciumul ei interior." *„Rapsodia I-a* de George Enescu a conturat, în modul cel mai clar, peisajul românesc — impresionant și năvalnic, iar *Simfonia a VIII-a* de Beethoven (cea ...„fără probleme profunde și spirit vijelios, plină de relaxare, voioșie și jovialitate" — după cum o numește Elisa Kahan de la „Novidades") a cunoscut, după unii, ...„perfecțiunea arhitectonică a unei catedrale".

Demn de relvat este faptul că în interpretarea unei piese de Manuel Enriquez („Transició I"), Iosif Conta a reușit „...o sinteză a vieții noastre actuale... neliniștea dînd mîna cu nostalgia și incertitudinea viitorului îmbrățișînd speranța"..., realizînd (după spusele lui Luis Fernandez de Castro)... „cea mai bună interpretare auzită pînă acum în Mexic.

*) „Excelsior", „El Universal", „La Prensa", „Novedades".

DIN CALENDARUL MANIFESTĂRILOR INTERNAȚIONALE PE 1967

HALLE (R.D.G.): Festivalul Händel
10—13 iunie 1967

RIO DE JANEIRO (Brazilia): al III-lea Concurs internațional de canto.
10—20 iunie 1967

AMSTEDAM/DEN HAAG/SCHEVENINGEN (Olanda): a XX-a ediție a Festivalului olandez.
15 iunie — 15 iulie 1967

SOFIA (R. P. Bulgaria): al III-lea Concurs internațional al tinerilor cîntăreți de operă.
18 iunie — 8 iulie 1967

MAGDEBURG (R.D.G.): Zilele festive Telemann (ed. III)
22—26 iunie 1967

GRANADA (Spania): a XVI-a ediție a Festivalului de muzică și dans.
23 iunie — 4 iulie 1967

VUGHT (Olanda): Curs de vară pentru cîntăreți
25 iunie — 15 iulie 1967

NÜRNBERG (R.F.G.): a XVI-a ediție a Săptămînii internaționale de orgă.
24 iunie — 2 iulie 1967

IULIE

SALZBURG (Austria): Curs de vară al Institutului „Orff".
1—15 iulie 1967

LLANGOLLEN (Anglia): International Musical Eisteddfod.
4—9 iulie 1967

HAARLEM (Olanda): Academia de vară a organiștilor.
9—27 iulie 1967

AIX-EN-PROVENCE (Franța): Festival în aer liber.
9—30 iulie 1967

DUBROVNIK (R.S.F. Jugoslavia): al XVIII-lea Festival de muzică, drama și folclor.
10 iulie — 24 august 1967

BRÜGGE (Belgia): Concurs internațional de orgă.
16—21 iulie 1967

BUDAPESTA (R. P. Ungară): Colloquium Bartók.
20 iulie — 4 august 1967

BAYREUTH (R.F.G.): Festival Richard Wagner.
21 iulie — 24 august 1967

NAMUR (Franța): Europa Cantat III.
28 iulie — 6 august 1967

ATENA (Grecia): Festivalul muzical atenian.
iulie — septembrie 1967

Din tipăriturile Editurii muzicale

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN LUNILE DECEMBRIE 1966 ŞI IANUARIE 1967

DECEMBRIE 1966
MUZICĂ

Sigismund Toduţă
— **20 coruri** — pentru voci egale 16 lei
Tiberiu Olah
— **Columna infinită** — partitura 16 lei
Alex. Hrisanide
— **Sonata nr. 1 pentru pian** 13 lei
Nicolae Buicliu
— **Cvintet de suflători** 15 lei
R. Schumann
— **Avînt** — piano solo 5 lei
R. Schumann
— **Fluturi** — piano solo 8 lei
R. Schumann
— **Arabescă** — piano solo 6 lei
W. Berger
— **Simfonia II,** partitură 23 lei
Pascal Bentoiu
— **Concert pentru violină şi orch.**
partitura 35 lei
reducţia pt. violină şi pian 12 lei
J. Haydn
— **Sonate alese** 18 lei
Nicolae Oancea
— **Coruri** 15,50 lei
* * *
— **Album de piese pentru pian** din creaţia compozitorilor români contemporani 22 lei
* * *
— **Gaudeamus igitur** 2 lei

LUCRĂRI DIDACTICE ŞI MUZICOLOGICE

Emil Manu
— **Muzică şi literatură** — antologie de eseuri din opera scriitorilor români contemporani 15,50 lei
Gina Solomon
— **Metodica predării pianului** 16 lei
Aurel Popa
— **De la muzica de jazz la muzica simfonică,** vol. II 7 lei
Edith Piaf
— **În vîrtejul norocului** — traducere 8,50 lei
* * *
— **Studii de muzicologie** II 16 lei
Alfred Cortot
— **Muzica franceză pt. pian** — trad. 19 lei
G. Breazul
— **Pagini din istoria muzicii româneşti** 36 lei
Pierre V. R. Key
— **Caruso,** traducere 15 lei
Jack Bratin
— **Calendarul muzicii universale** 24 lei
Viorel Cosma
— **Teodor Burada** 6 lei

LIBRETE DE OPERĂ

W. A. Mozart
— **Flautul fermecat** 5 lei
G. Verdi
— **Traviata** 5 lei

IANUARIE 1967
MUZICĂ

C. Dimitrescu
— **Dans ţărănesc pentru violoncel şi pian** (ed. II) 5 lei
C. C. Nottara
— **Aria** şi **Siciliana** pentru violină şi pian (ed. II) 5 lei
Ch. Beriot
— **Concert pentru vioară nr. 9 în la minor, op. 104** (ed. II) 11 lei
J. S. Bach
— **6 Suite pentru violoncel solo** 21 lei
Sabin V. Drăgoi
— **Suita de dansuri populare** (piano solo — ed. II) 7 lei
L. V. Beethoven
— **Menuet în sol major pentru vioară şi pian** (ed. II) 5 lei
* * *
— **Cîntece pentru tineret** 3 lei
W. A. Mozart
— **Sonate pentru pian** I 23 lei
St. Niculescu
— **Cantata II pentru tenor solo, cor mixt şi orchestră** — partitura 20 lei
Charles Dancla
— **Studii pentru vioară,** op. 73 16 lei
Dan Constantinescu
— **Sonată pentru flaut şi pian** 8,50 lei
Alexandru Hrisanide
— **Volume — Invenţiuni pentru violoncel şi pian** 9 lei
Hilda Jerea
— **Lieduri** (voce şi pian) 16 lei
Ion Hartulari-Darclée
— **Arii şi duete din operete** (voce şi pian). Prefaţa de George Sbârcea 27 lei

COLEGIUL REDACŢIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef).

Cuprinsul

Radu Paladi
Tinerețea cîntecului de mase 1
Premiile Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1965 4

CREAȚII NOI

Grigore Constantinescu
Opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu 5

ÎNSEMNĂRI

Emilia Comișel
Despre forma arhitectonică a muzicii populare 13
George Manoliu
Iosif Prunner la 80 de ani 19

PAGINI DE ISTORIA MUZICII

Ioana Ștefănescu
George Breazul, profesor de istoria muzicii românești 20
Alexandru Schmidt
Compozitorul Alexandru Zirra 27
Ion Alexandrescu
Ștefan Popescu 31

ANSAMBLURI ARTISTICE

George Derieteanu
Valorificarea tezaurului folcloric în regiunile Suceava și Maramureș 35
Florian Lungu
Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor 37

★

Din calendarul manifestărilor internaționale pe 1967 38

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

I. Pelearcă și C. Răsvan
Muzica de fanfară în cenaclu 39
Alexandru Colfescu
„Te cîntăm victorie" poem festiv de Dumitru Eremia 40

CONCERTE — SPECTACOLE

George Manoliu
Igor Bezrodnîi 41
Dan Scurtulescu
Jean Baptiste-Mari și Radu Aldulescu la Radio 42
J. V. Pandelescu
Tineri soliști 42

DIN ȚARĂ

Lucian Grigorovici
Un deceniu de activitate a Teatrului muzical din Galați 44
L. Füredi
„Diptic" de A. Rațiu în interpretarea Filarmonicii din Timișoara 45
Ioan Florian
Manifestări ploiești 46

★

Dirijorul Iosif Conta în Mexic 46

★

Din tipăriturile Editurii muzicale 47

Sommaire

Radu Paladi
Le chant pour les masses toujours jeune 1
Les Prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie pour l'année 1965 4

NOUVELLES OEUVRES

Grigore Constantinescu
L'opéra „L'Amour médicin" de Pascal Bentoiu 5
Emilia Comișel
Essai sur la forme architectonique de la musique populaire 13
George Manoliu
Josef Prunner à 80 ans 19

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Ioana Ștefănescu
George Breazul, professeur d'histoire de la musique roumaine 20
Alexandru Schmidt
Le compositeur Alexandru Zirra 27
Ion Alexandrescu
Ștefan Popescu 31

LES ENSEMBLES ARTISTIQUES

George Derieteanu
La valorisation du trésor folclorique des régions Suceava et Maramureș 35
Florian Lungu
L'ensemble artistique de l'Union Générale des Syndicats 37
L'agenda des manifestations internationales pendant l'année 1967 38

LA VIE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

I. Pelearcă et C. Răsvan
La musique de fanfare discutée au cénacle 39
Alexandru Colfescu
„Chant à la Victoire", poème de Dumitru Eremia 40

CONCERTS — SPECTACLES

George Manoliu
Igor Bezrodnîi 41
Dan Scurtulescu
Jean-Baptiste Mari et Radu Aldulescu à la Radio 42
J. V. Pandelescu
Les jeunes solistes 42

LA MUSIQUE DANS LE PAYS

Lucian Grigorovici
Une décennie d'activité du théâtre musical de Galați 44
L. Füredi
„Dyptique" d'Adrian Rațiu interprété par la Philharmonie de Timișoara 45
Ioan Florian
La musique à Ploiești 46

★

Le chef d'orchestre Iosif Conta au Mexique 46

★

Les impressions de la Maison Editrice Musicale 47

I. P. „Informația" — c. 5092

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

B-Bl.

muzica

MARTIE
1967

3

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVII Nr. 3 MARTIE 1967

Eroicul 1907

de Ioan D. Chirescu

În anul în care țărănimea nevoiașă s-a răzvrătit, mă aflam încă pe băncile școlii. Majoritatea colegilor mei erau ca și mine, fii de țărani sau de modești intelectuali ai satelor care se pregăteau cu rîvnă să poată ridica la viață și lumină pe cei apăsați și aflați sub vălul neștiinței de carte.

Cei mai vîrstnici dintre noi, care îndrăgiserăm muzica, avuseserăm prilejul, cu un an înainte, în 1906, să participăm la deschiderea „Expoziției agrare", moment sărbătoresc care nu putea să ascundă însă greaua stare în care se afla „talpa țării", „biata gloată" cum mi-amintesc versurile unuia din corurile bătrînului Wachmann. Serbările organizate de oficialități au putut atrage cîntăreți și iubitori ai muzicii de pe toate meleagurile țării și chiar de peste hotare.

Maestrul meu și al întregii muzici românești ce înmugurea pe atunci, Dimitrie Kiriac, împreună cu corul „Carmen", trecuse granița în 1905 și reușise să trezească în multe inimi ecouri ale frumuseților și durerilor neamului nostru la început de veac.

Cu prilejul manifestărilor artistice din 1906, mi-a fost dat să cunosc, pentru prima oară, pe genialul muzician — fiu al poporului nostru — George Enescu.

Eram adunați pe scena „Arenelor romane" sute și sute de executanți: instrumentiști (orchestra Ministerului Instrucțiunii) și coriști (seminariști, normaliști, carmeniști etc.).

Aveam să executăm un „Himn jubilar", creație a tînărului compozitor, dirijor și animator al întregului ansamblu, ce avea să marcheze deschiderea festivităților.

Cînd a apărut în fața noastră maestrul Enescu și a ridicat bagheta cu ochii albaștri ațintiți în albastrul cerului sub care ne aflam, ne-a răpit pe toți ca un Făt-Frumos din povești.

După lungul și răscolitorul preludiu simfonic, a venit Finalul lucrării, cu grandioasa apoteoză în care sutele și sutele de glasuri bărbătești, la unison, intonară cu putere minunatul imn ce se termina cu urale prelungite în sunete de trompete și bubuituri de tunuri, care se auzeau din depărtare ca o chezășie a forței poporului nostru strîns legat de glia în care și-a plămădit ființa și și-a consolidat existența pentru veșnicie. Dar aceleași tunuri, din nenorocire aveau să curme suflul celor ce, un an mai tîrziu, s-au ridicat să-și ceară dreptul la o viață omenească.

În școala în care eram elev cînd se desfășurau dramaticele răscoale țărănești, cu greu puteau pătrunde jurnalele. Radio încă nu exista. Totuși, am aflat și noi despre focul ce se aprinsese în Nordul Moldovei și care avea să izbucnească cu mai multă furie în părțile Olteniei și Munteniei. Mulți dintre colegii noștri de prin acele locuri, au apărut cu doliu la braț. Am înțeles atunci, în toată grozăvia ei, crima celor care și-au descărcat armele în cei porniți să-și caute dreptate. Am avut cu toții viziunea groaznică a cîmpului primăvăratec acoperit cu morți, a pămîntului pentru care se jertfiseră tocmai cei ce se cădea să-l stăpînească.

Sub bagheta vrăjită a maestrului Enescu, cîntaserăm noi atunci, în 1906, versurile care doreau țării fericire și libertate.

Astăzi, după șase decenii de la desfășurarea dramaticelor suferințe și lupte, idealurile țărănimii, împletite cu cele ale tuturor oamenilor muncii, au căpătat și capătă — cu fiecare an, cu fiecare zi — viață. Spre desăvîrșirea minunatei opere de înfrumusețare a țării, de ridicare a mii și mii de uzine, școli, teatre, de înălțare a minții și sufletului oamenilor care ne înconjoară, noi artiștii generațiilor vîrstnice și tinere, toți cei care am trăit eroicele evenimente ale istoriei patriei, toți cei care făurim istoria noastră contemporană, să nu uităm jertfele trecutului, să ne sporim entuziasmul, să ne dedicăm întreaga noastră forță mărețului program la a cărui înfăptuire partidul drag ne cheamă.

Marile resurse de realizare muzicală ale tematicii social-patriotice

- convorbire cu Gheorghe Dumitrescu -

— În ansamblul creației d-voastră se pot lesne urmări cîteva aspecte majore, pe care le-aș defini ca principii de viață, de atitudine a artistului în fața complexelor fenomene ale existenței. Felul clar în care ele sînt conturate determină întregii muzici acest drum ascendent, popularitatea de care se bucură în fața publicului. Doresc să folosesc prilejul acestei convorbiri pentru a contura, în perspectiva oferită de o serie din marile lucrări vocal-simfonice create în ultimele două decenii, profilul unei mărețe epopei a poporului român, pe care într-un cuvînt aș denumi-o cu un nume drag culturii noastre, cu rezonanțe de simbol — „Cîntarea României".

G. D. Mi s-a părut de primă importanță oglindirea prin muzică a luptei poporului nostru, din cele mai vechi timpuri, pentru libertate națională și dreptate socială. Am fost preocupat de justa găsire a acelor epoci din istoria lui care sînt cele mai caracteristice, reprezentînd clar mobilul progresului său de-a lungul veacurilor.

— Într-adevăr, v-ați adresat unor perioade foarte diferite, antichitatea, evul mediu, ultimele două secole de frămîntări ca și zorii vieții noi, de după 23 August.

G. D. Dar, țin să subliniez păstrînd pentru fiecare dintre ele ce îi este specific, atît ca exprimare a idealurilor, cît și ca grad de înțelegere a problemelor. Mai mult, am încercat să nu neglijez cadrul vieții respective, oamenii și obiceiurile timpului, arta și gîndirea ce-i reprezintă cît mai veridic.

— Alegînd această tematică a luptei, știu că ați conceput inițial „trilogia jertfei", dedicată lui Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Tudor Vladimirescu.

G. D. La început așa a fost. Treptat mi-am dat seama că acest erou tragic, care se jertfește pentru binele colectivității, deși aparent învins, transmite făclia luptei urmașilor săi — el este eroul întregii noastre istorii. Acest fapt mi-a sugerat lărgirea ciclului, care actualmente cuprinde șapte lucrări.

— Un prim erou a fost deci conducătorul Dacilor, Decebal, după cîte știu personajul central al operei cu același nume.

G. D. Alegerea lui este determinată de ideea că lupta strămoșilor noștri Dacii împotriva năvălitorilor romani, eroismul lor, a rămas un exemplu viu, ce străjuiește parcă simbolic începuturile vieții poporului nostru. Decebal este primul care transmite celor ce-i vor urma principiul de existență al unor oameni curajoși și mîndri — și anume, de a nu se pleca în fața cotropitorilor, de a prefera să moară pînă la unul, în loc să cadă robi.

— O idee care va fi reluată și în opera Ion Vodă cel Cumplit ?

Scenă din opera „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu.

G. D. Desigur, însă nu întocmai, ci reflectînd noile probleme pe care le punea epoca. Dacă unele date rămîn aceleași, cum ar fi rezistența împotriva cotropitorilor, lupta pentru independența națională, apare și un aspect nou, definindu-l pe Ion Vodă și ca luptător pentru dreptate socială. Necruțător, într-adevăr cumplit față de boieri, el se adresează poporului și se sprijină pe popor. Chiar dacă Ion Vodă moare, faptele lui nu sînt inutile, ele prefigurează marile reforme sociale pentru care vor lupta și alți fii ai țării noastre.

— O a treia verigă a acestei epopei o constituie oratoriul eroic Tudor Vladimirescu. Cum ați conceput aici chipul eroului, în contextul istoric nou al începutului veacului trecut ?

G. D. Ion Vodă, trădat de boieri, dă sabia sa, prin veacuri, poporului, țăranilor care luptau sub conducerea lui împotriva asupritorilor turci și autohtoni. Într-un fel, sabia aceasta o preia și vajnicul Tudor din Vladimiri. De această dată conflictul social predomină ; alături de lupta pentru țară, Tudor duce o crîncenă luptă împotriva nedreptății, împotriva ciocoilor, a marii moșierimi. Deși și aici raportul de forțe nu este de partea celor răzvrătiți, sacrificiul lui Tudor și al pandurilor să-i reînvie făclia revoltei.

— Este de remarcat că în acest oratoriu, poporul începe să devină din ce în ce o forță activă, care îl urmează pe Tudor în înfăptuirea răscoalei. Însă poporul va deveni eroul principal al unei alte lucrări — opera Răscoala. Ce v-a determinat să alegeți acest moment din istoria patriei noastre ?

G. D. Ridicarea maselor împotriva exploatării, pentru înlăturarea nedreptății este, după cum spuneam, o constantă a istoriei noastre. Pentru a ajunge la viața pe care o duce astăzi, poporul a luptat secole de-a rîndul. Desigur a existat o evoluție a acestui fenomen, de la răbufnirea surdă, de la ridicarea maselor fără un conducător clarvăzător, pînă la forța de nestăvilit care a învins, forța poporului care a fost chemat la luptă și condus de Partidul Comunist, de cei mai buni fii ai săi. Ideea acestei răscoale am simțit că poate fi cel mai bine reliefată în paginile unei opere care să povestească oamenilor despre tragedia eroică a țărănimii în acei ani grei de la începutul secolului nostru. Am căutat să condensez deci tot ce simbolizează confruntarea dintre cei exploatați și asupritori, în epoca cea mai caracteristică — acel *„1907, din primăvară pînă-n toamnă"* de care vorbește și I. L. Caragiale.

— În romanul lui Liviu Rebreanu, Răscoala, monument al literaturii noastre, ați găsit cel mai potrivit material pentru alcătuirea libretului...

G. D. ...da, căci romanul acesta este o amplă epopee a evenimentelor. Trebuie subliniat însă că a face o operă nu înseamnă „a tălmăci" muzical acțiunea romanului. Cerințele genului sînt cu totul altele...

— *...ca și necesitatea de a realiza o creație contemporană, o lucrare care să nu constituie doar o „reconstituire istorică" ci să cuprindă un mesaj actual, un comentariu prin optica omului zilelor noastre asupra evenimentelor de acum 60 de ani, asupra luptei poporului. Ca muzician și libretist, cum ați „retopit" acțiunea povestită de romanul lui Rebreanu?*

G. D. Nu aș spune chiar că a fost o „retopire" a acțiunii, ci mai degrabă o organizare în funcție de cerințele unei opere. Sînt de pildă în roman multe aspecte ce tind către un realism „atroce" al faptelor, excese oarecum naturaliste, care nu-și pot găsi locul într-o lucrare lirică. De asemenea, acțiunea operei se cere clară, cu personaje ușor de urmărit. Conturînd și unind date comune, am reunit în cîțiva eroi centrali elementele caracteristice ale mai multor personaje. Așa s-a întîmplat de exemplu cu reprezentanții poporului, Petre Petre, muncitorul Dragoș, și chiar cu cei ai păturii moșierești, Iuga sau arendașul său, Platamonu. Cu aceasta însă problema nu era rezolvată. Trebuia, în cîteva tablouri, să prezint creșterea tensiunii revoltei, ridicarea față în față a celor două tabere opuse.

— *Pentru aceasta ați conceput tablouri contrastante, pe de o parte cele ale vieții țăranilor (pornind de la corvoada muncii, zugrăvind apoi ecoul trezit de valul de revoltă al țării și ajungînd în final la răbufnirea propriu-zisă a răscoalei) iar pe de alta cele destinate să arate atmosfera vieții boierilor...*

G. D. ...acestea din urmă au scopul de a zugrăvi aspectele vieții unei societăți care în mod firesc va fi distrusă de tăvălugul istoriei. În timpul răscoalei din 1907, boierimea deținea încă forța armelor și continua să creadă că, în mod firesc, dreptatea este de partea ei, că pămîntul „i se cuvine" din moși strămoși.

— *Îngăduiți-mi să adaug că și în aceste două tablouri (Revelionul, Sărbătoarea Obolului) prezența răscoalei se face simțită. La Revelion colinda copiilor are rezonanțe din cîntecul pandurilor lui Tudor, iar la Balul societății Obolul, zvonul apropierii țăranilor de București răspîndește o spaimă de nedescris. Dar, în afara acțiunii preluate din roman, cum ați adîncit atmosfera de epocă, cuprinzînd elemente specifice ale vieții țăranului?*

G. D. „Răscoala" este o dramă populară, deci acest personaj colectiv trebuie descris în întregul complex al vieții sale. Nu este ușor să exprimi dragostea țăranului pentru pămînt, care înseamnă viața, puterea, și în același timp simbolul iubirii față de țară. De asemenea, trebuie să arăți fondul bogat al sentimentelor sale. Muzical, pentru conturarea sentimentului de revoltă sînt folosite acele coruri ample ce trezesc în imaginația noastră atmosfera cîntecului de revoltă al omului obidit („Dunăre, Dunăre, drum fără pulbere" cîntă țăranii împingînd carele încărcate cu grînele boierului). Dar, în același timp există și alte elemente ce nu trebuiau neglijate — concepțiile de viață ale acestor oameni simpli, credințele lor. Iată de ce am folosit, în momente dramatice caracteristice, bocetul, cîntecul „despre pasărea măiastră", „cîntecul salciei". Noul în ideologia acestui personaj colectiv apare mai ales prin Dragoș, muncitorul de la C.F.R. Este o primă întîlnire a țăranilor cu clasa muncitoare, indicînd viitoarea unire împotriva exploatatorilor ca singura soluție ce poate asigura victoria. Opera Răscoala este drama declanșată din disperare — zăgazurile sînt rupte dar eșecul este de prevăzut prin însești condițiile în care este dusă lupta. Este zguduitoare amintirea acelor ani înnegurați.

— *Prin oratoriul Grivița am impresia că ați intenționat să zugrăviți o treaptă nouă, superioară, a istoriei noastre.*

G. D. Dintr-un anumit punct de vedere, așa este. Deși încă nu se realizează țelurile lor, ele capătă o formă clar definită, căci lupta muncitorilor va aduce victoria întregului popor. Pulsul revoluției capătă aici avîntul unei forțe invincibile.

— *Am putea spune că opera lirică „Fata cu garoafe" indică, prin evoluția dramei respective, realizarea acestor țeluri...*

G. D. ...le indică cu pregnanță, nu numai prin rezolvarea finală a insurecției ci prin însești reacțiile eroilor în fața dușmanului. Lupta pentru dreptate socială, identificată cu conștiința libertății naționale, cere noi jertfe. Dar, de această dată, moartea tinerei și simbolicei Fete cu garoafe survine la pragul unei vieți noi, jertfa ei se transfigurează în lumina viitorului. Ca o încununare a întregului ciclu, oratoriul „Zorile de aur" aduce în primele două părți o privire de ansamblu asupra trecutului de lupte al poporului. Apoi, cîntecul se îndreaptă spre zilele de azi, spre bucuria victoriei depline, victorie pentru care jertfele celor mai buni fii ai patriei nu au fost inutile. Și vreau să subliniez că aceste jertfe nu le vom uita niciodată.

— *Ceea ce mai aduceți în plus, în acest oratoriu, este sentimentul plenitudinei, perspectiva de aur a viitorului, a vieții libere și fericite. Consider cu atît mai semnificativ acest oratoriu cu cît el nu înseamnă propriu-zis o încheiere a ciclului, ci mai ales o glorificare a idealului pentru care s-a luptat de veacuri, glorificare făcută în momentul împlinirii lui. Aceștia sînt* Zorii de aur *pe care întreg poporul nostru îi cîntă.*

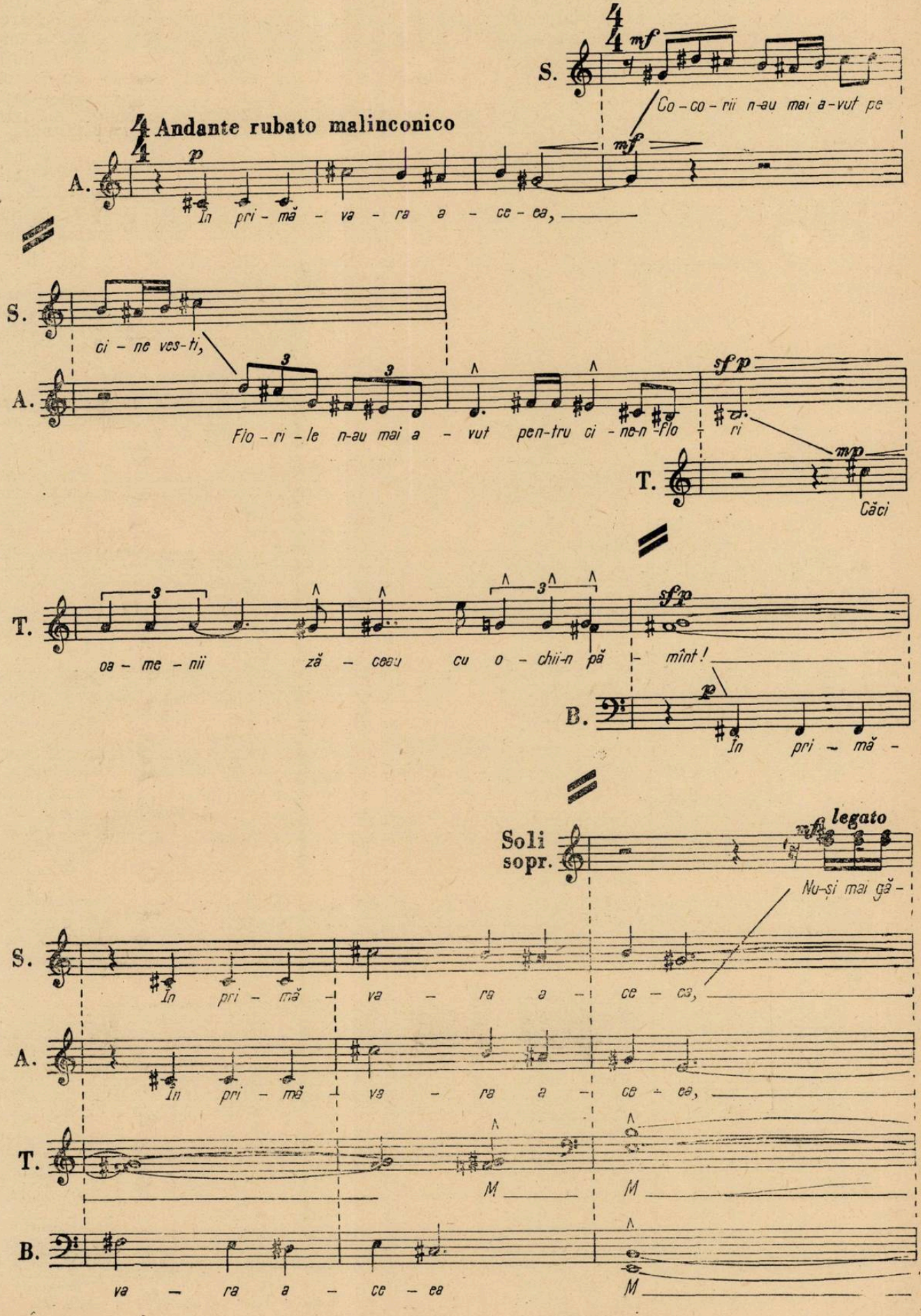
GRIGORE CONSTANTINESCU

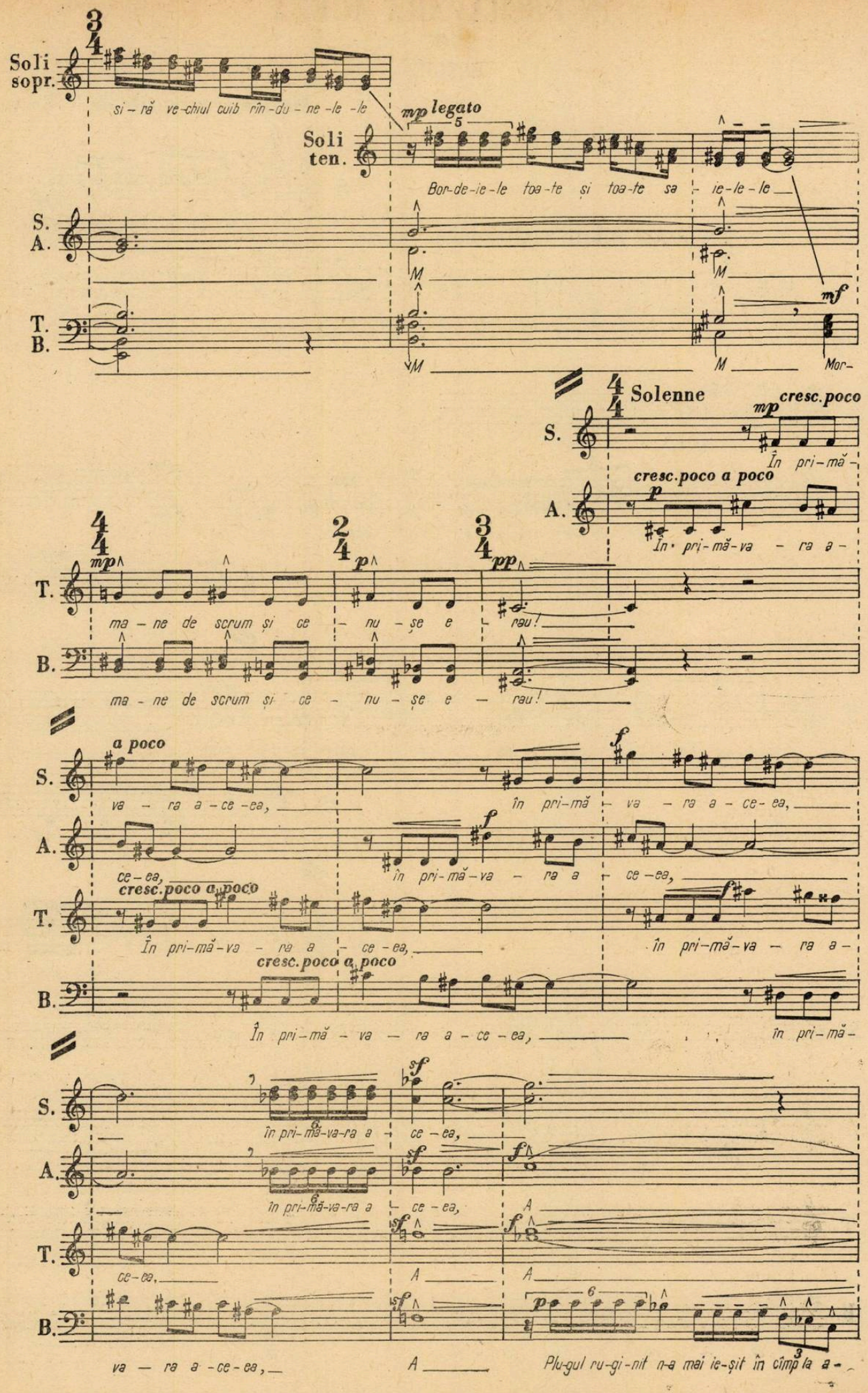
ÎN PRIMĂVARA ACEEA

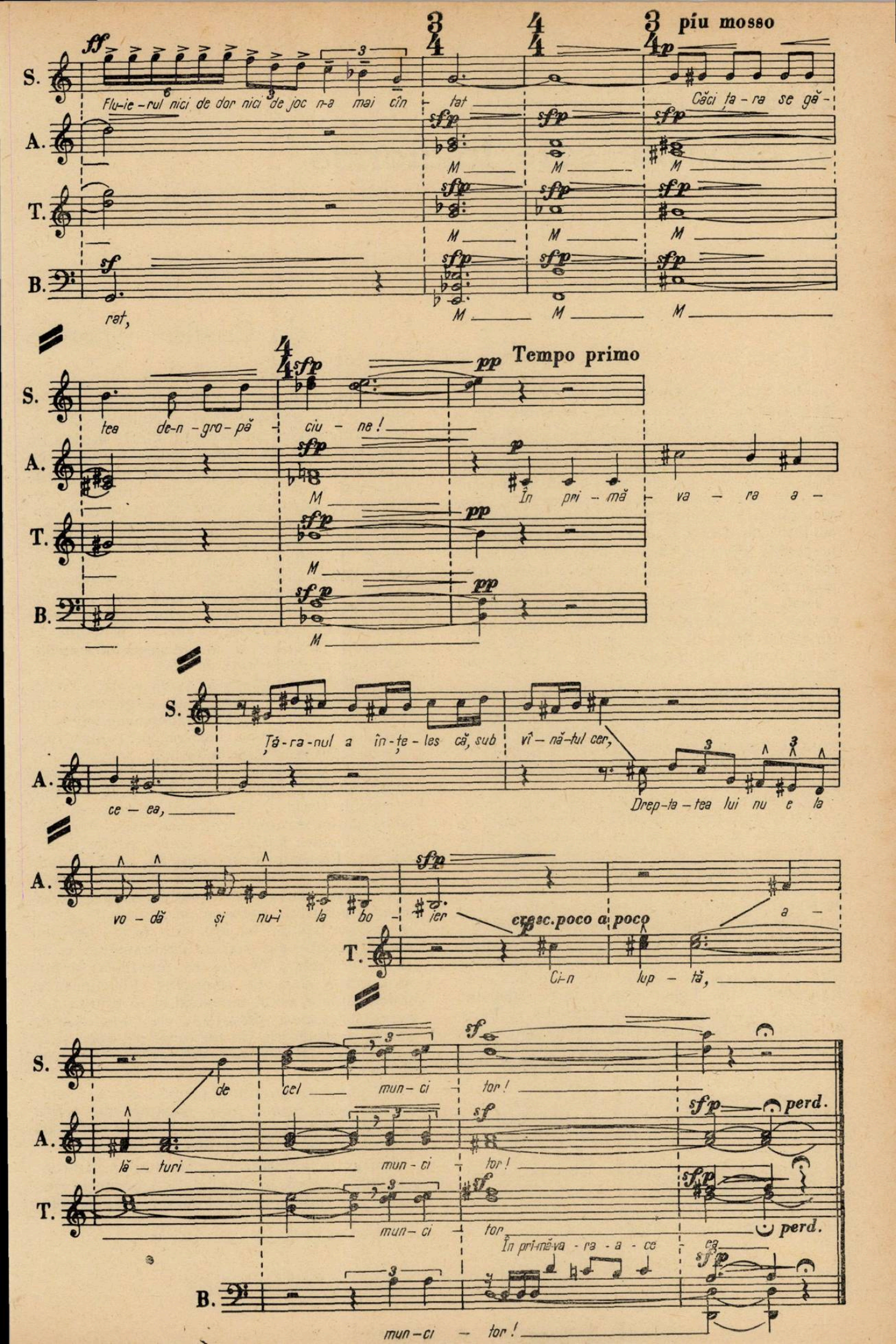
1907

ELEGIE

Muzica și versurile de T. Bratu




Soli sopr.
si – ră ve-chiul cuib rîn-du – ne – le – le
mp legato
Soli ten.
Bor-de-ie-le toa-te și toa-te sa – ie-le – le
S.
A.
T.
B.
M
mf
Mor-
Solenne
cresc. poco
În pri-mă –
cresc. poco a poco
In pri-mă-va – ra a –
ma – ne de scrum și ce – nu – se e – rau!
a poco
va – ra a – ce – ea,
în pri-mă – va – ra a – ce – ea,
ce – ea,
În pri-mă-va – ra a – ce – ea,
în pri-mă-va – ra a –
în pri-mă-va-ra a
ce – ea,
Plu-gul ru-gi-nit n-a mai ie-șit în cîmp la a –


più mosso
Tempo primo
S.
A.
T.
B.
ff
sf
sfp
pp
p
Flu-ie-rul nici de dor nici de joc n-a mai cîn - tat
Căci ța-ra se gă-
rat,
tea de-n-gro-pă - ciu - ne!
În pri - mă - va - ra a -
Țâ-ra-nul a în-țe-les că, sub vî-nă-tul cer,
ce - ea,
Drep-ta-tea lui nu e la
vo - dă și nu-i la bo - jer
cresc. poco a poco
a -
Ci-n lup - tă,
de cel mun - ci - tor!
lă - turi
În pri-mă-va - ra - a - ce
ca
perd.

Răscoala și ecourile sale folclorice

de Cristian Ghenea

„Din cauza tristelor evenimente petrecute în luna martie, Eleonora Duse a renunțat de a mai da cele două representațiuni ce fuseseră anunțate“ [1].

De fapt nu erau singurele spectacole amînate sau la care se renunțase — atît în capitală, cît și în multe orașe din provincie. S-ar mai putea adăuga și faptul că la spectacolele cu Hoții de Schiller — cu Agatha Bîrsescu în premieră, (ceva mai tîrziu), Rigoletto cu Pădureanu, Alexiu și Clain, nu venise decît foarte puțin public.

Erau cele mai bune spectacole din stagiunea lunilor martie-aprilie 1907. Lumea era însă reținută de altele, al căror tragism — este greu, acum după șase decenii, de a fi pe deplin descris.

Începutul veacului al XX-lea a însemnat intensificarea exploatării capitaliste a maselor, ascuțirea contradicțiilor dintre burghezie și proletariat. Acesta din urmă era elcătuit, în mare măsură, din locuitori ai orașelor și din țărani proletarizați.

Exploatarea care atinsese mase largi de locuitori ai orașelor și tîrgurilor, s-a resimțit cu mult mai multă întensitate în mediul rural. Țărănimea, lipsită de drepturi și mai ales de pămînt, trăia într-o mizerie de nedescris.

În perioada anilor 1887—1888 încep mișcări țărănești de amploare, în care revendicarea cea mai importantă era, după cum remarcă în ale sale amintiri Sofia Nădejde „darea de pămînt țăranilor“ [2]. Reprezentanții mișcării socialiste din țara noastră, au acordat un viu interes evenimentelor din 1888, despre care delegatul român la Congresul de constituire de la Paris a Internaționalei a II-a (1889) menționa :

„În ultimii ani, mizeria populației sătești s-a accentuat în așa măsură, încît nemulțumirile au determinat o răscoală țărănească“ [3].

Or, la începutul veacului nostru, aceste nemulțumiri s-au accentuat și mai mult, depășind uneori mediul rural, atingînd atît proletariatul, cît și mica burghezie. Țăranilor răsculați la 1907 li s-au alăturat elevi și studenți, învățători, profesori, chiar dacă unii dintre aceștia nu erau proveniți din mediul sătesc. Răscoala s-a bucurat și de un larg sprijin din partea organizațiilor sindicale, din partea cluburilor socialiste, a partidului socialist. În timpul răscoalelor, un mare număr de propagandiști anonimi erau proveniți din mișcarea muncitorească. Lucrătorii, membri ai sindicatelor, în parte țărani proletarizați, nu-și întrerupseseră relațiile cu familiile rămase la sate. Chiar și unele ziare care nu aparțineau mișcării muncitorești, ca Adevărul, a dus o campanie în apărarea țăranilor și în demascarea ororilor săvîrșite de autorități la țară.

„Stăpînirea burgheză ne costă astăzi în bani, în suferință și în pierderi de vieți, mai mult decît ne-a costat războiul Independenței“ [4] — afirmase I. C. Frimu vorbind la 1 Mai 1907 despre omorîrea miilor de țărani.

În 1906 a avut loc la București o expoziție care trebuia să glorifice 40 de ani de domnie a regelui Carol I. Cu această ocazie, au fost aduși țărani din toate colțurile țării — îmbrăcați în haine naționale, unele confecționate ad hoc. Prezența și aspectul lor ar fi trebuit să demonstreze buna stare a țărănimii. Graficele expuse cu această ocazie dovedeau însă exact contrariul. Aproape un milion de țărani nu poseda pămînt, iar alte sute de mii posedau bucăți înguste, cea mai întinsă ajungînd la un sfert de hectar, situație ce menținea țărănimea într-o stare de semirobie. Revendicările fundamentale, votul universal și în primul rînd expropierea marii proprietăți erau susținute de mișcarea socialistă. Ca un ecou, ele apar și în manifestul *„40 de ani de sărăcie, robie și rușine“*.

Frămîntarea țărănimii pauperizate se manifestase pînă atunci prin noianuri de petiții adresate Ministerului Domeniilor și celui de Interne — rămase fără nici un răspuns.

Tensiunea ajunsese la maximum în februarie 1907 — cînd, în ziua de 15, izbucnește răscoala, mai întîi pe moșia Flămînzi a principelui

[1] Revista Muzicală și Teatrală, București, an III, nr. 31, aprilie 1907, pag. 459.
[2] Adevărul, 18 mai 1935.
[3] Protokoll des Internationalen Arbeiter — Kongresses zu Paris, Nürnberg, 1890, pag. 56.
[4] România Muncitoare, 29 aprilie 1907.

Sturza, apoi extinzîndu-se la Frumușica, Hîrlău, Bădeni, Copleniţa — de unde flăcările s-au întins în întreaga ţară.

În condiţiile revoltei şi ale reprimării ei, ca de altfel în toate timpurile în împrejurări asemănătoare, au răsunat cîntece, unele vechi, ca Mugur-Mugurel — interzis în 1906 — altele născute atunci.

La Galaţi, în acele zile fierbinţi a apărut, ca o reflectare directă, cîntecul *„La 11 Martie"* — cunoscut acum graţie ultimului său text, sub titlul „La 13 Decembrie".

„...am plecat cu Spiru Plăcintaru împreună, povesteşte Gh. Adamache din Galaţi. *Ne-am dus la adunarea din Piaţa Lizer. Acolo, în Piaţa Lizer, a venit şi prefectul Jenică Atanasiu, care ne-a spus :*

— Mă oameni, mergeţi acasă,...

— Haideţi, măi, înainte ! Ziceam noi.

Şi oamenii au mers înainte.

Atunci ne-au somat armata şi poliţia :

— Staţi pe loc !

Pantazopol a scos revolverul şi a împuşcat pe Spiru Plăcintaru în cap" [5]).

Aşa s-a născut textul prim al acestui cîntec, — ce avea să însoţească încă mulţi ani mişcarea muncitorească. El povesteşte evenimentele într-un mod concis şi sobru :

La unsprezece martie
Zi de primăvară,
Pe strada Domnească
Ţăranii se strecor.

Merg la prefectură
Cu plîngerea lor.
Merg la prefectură
Cu plîngerea lor.

Le-a ajuns sărmanii
Cuţitul la os,
Şi nu mai pot să-l rabde
Căci e veninos.

Bruta Pantazopol
Cîinele spurcat,
Pe Spiru Plăcintaru
În cap l-a împuşcat etc.

Melodia şi ritmul temei sînt proprii romanţelor orăşeneşti de la finele veacului trecut. Acesta însă capătă o personalitate deosebită prin dramatismul versurilor. Armonizarea, desigur ulterioară, adînceşte dramatismul muzical-poetic.

Această melodie — care circula probabil atunci la Galaţi şi Brăila, — devine specifică — cu toate variantele textului care în fond se referă la evenimente similare. Este vorba de folclor orăşenesc, de o armonizare corală ulterioară pentru cîntarea colectivă, — simplă dar nu simplificată — şi de o mare accesibilitate.

Mai mult ca sigur că în acele vremuri au circulat şi vechile cîntece socialiste — şi acestea nu numai în mediul urban şi ci în cel rural. Trebuie menţionat că numai în Oltenia şi Muntenia au fiinţat cîteva sute de cluburi „România muncitoare" exclusiv în mediul sătesc. Astfel se explică şi faptul că au circulat atunci marea majoritate a cîntecelor socialiste publicate în broşura *„Dezrobirea Muncii"*, a cărei primă ediţie apăruse în 1908. Aceasta, faţă de posibilităţile mai mult decît modeste ale mişcării socialiste, însemna o necesitate absolută.

Mărturii culese de mai mulţi cercetători şi de noi confirmă prezenţa a atît de cunoscutului cîntec *„Noi ţăranii de la ţară"* în repertoriul curent al epocii, preluat încă din jurul anului 1890 de către lăutari. Tot atunci a mai circulat şi *„De cînd sînt pe lume"* (Jalea ţăranului român) — tot pe o melodie strofică în genul romanţei orăşeneşti, apărută probabil în jurul anului 1888 — cu ocazia mişcărilor ţărăneşti.

„Trage Radule din Cimpoi", cîntec din mediu sătesc, cu o melodie generoasă, bogată şi expresivă, cu un ambitus mare o octavă + o cvintă, a fost desigur generat de aceleaşi mişcări ţărăneşti din epoca 1888—1907. Cert este că Mihail Vulpescu îl culege în 1907 şi-l include în volumul său „Cîntecul popular românesc" — sub titlul *„Doina Moldovenească"*.

Deşi construcţia acestei melodii, tempoul rubato, în care stilul parlando — cu silabe corespunzătoare notelor, opriri pe coroana de la finele versurilor, etc. — este îmbogăţită de melisme şi ornamentări melodice pledează pentru caracterul popular al cîntecului, versurile tind să definească şi un fond cult.

Desigur că răscoala a generat şi cîntece populare care, în marea lor majoritate s-au pierdut — ca urmare a interdicţiilor. În timpul răscoalei *„cîntau ţăranii"* [6]) şi producţiile lor din acea vreme au circulat în diferite variante.

„Am primit ordin să nu se mai cînte, că e de rău" [7]) sau *„Autorităţile comunale l-au interzis"* [8]) etc. Aceste fapte pot fi confirmate de unele ordine date de poliţie, atît pe plan local cît şi pe plan general.

Cîntecele sus pomenite, de factură ţărănească au mai rămas încă în memoria oamenilor. Ele descriu starea de fapte de atunci.

Foaie verde trei granate
L-anul nouăsute şapte
La treisprezece din Marte
Să vorbia frate cu frate
Să-mi plece dă-pă dreptate [9]).

Cîntecul, cules din comuna Clejani se alătură faptic celui creat la Galaţi, şi mai cu seamă în timp. În regiunea aceluiaşi sat — au circulat şi cîntece despre activitatea lui Vasile M. Kogălniceanu, fiul lui Mihail Kogălniceanu — autor al unei broşuri intitulată „Către săteni".

„Asemenea, în comuna Hudeştii mari, trei dascăli de la biserica acelei comuni au declarat... că au ţinut diverse întruniri cu ţărani, cetindu-le broşurile lui Kogălniceanu...[10])

[5]) Amintiri despre răscoala din 1907. ESPLP, Buc. 1957, pag. 104.

[6]) Revista de folclor, Bucureşti, an II, nr. 1—2, 1957, pag. 127 etc.

[7]) idem.

[8]) ibidem.

[9]) idem, pag. 131.

[10]) Răscoala Ţăranilor din 1907, E.S. 1948, pag. 112.

Sau o telegramă expediată din Giurgiu la 22 martie 1907 — *„Broşura Kogălniceanu cunoscută pretutindeni“* [11]).

După cum reiese din documente, acţiunea de popularizare a broşurilor în care se cerea împărţirea moşiilor boiereşti — precum şi agitaţia în multe sate —a fost făcută de către studenţi sau intelectualii satelor.

Iată cum vede cîntecul desfăşurarea evenimentelor :

„Foaie verde micşunea
Gogălniceanu ce-făcea ?
Răvaşe în sate că da
Răvaşele, bileţele.
Foaie verde micşunea
De revoltă le scria
Pe boieri de-i alunga
Ţăranii cînd auzea
La Bucureş' să ducea
Cu Gogălniceanu vorbea etc.[12]).

Interesantă este figura poetului ţăran Radu de la Giubega, ţăran sărac, analfabet şi vătăjel de primărie. El a trăit între 1854—1918 — şi după cîte se pare a participat şi la răscoala din 1907.

„Răscoalele ţărăneşti din Martie 1907“ — cum denumeşte învăţătorul Ioniţă Voinescu, caietul cu creaţia lui „Radu poetu“, este o colecţie de poezii în stil popular, cîntate pînă prin 1913. Din mărturiile lui Toma Ani, ţăran sărac, contemporan al lui Radu, reiese că Radu era un gen de rapsod popular care-şi cînta producţiile [13].

O vacă care-o aveai
Toate vara clăcuiai.
Cînd era la socoteală
Îi mai datorai o vară.
D-aia s-a făcut răscoală ! etc.[14]).

Dumitrache Bulgaru, bătrîn cîntăreţ al satului Corni — din preajma Botoşanilor — cînta în 1907 — o variantă a binecunoscutei *„Noi ţăranii de la ţară“* — la care apare în partea finală :

Pentru trei zile de clacă,
Zece trebuie să zacă,
Pe la domnii arendaşi,
Crunt bătuţi de călăraşi [15]).

[11]) idem, pag. 353 etc.
[12]) Rev. de Folclor, loc. cit., pag. 129.
[13]) 1907—1957, În pagini de documente şi creaţie literară ESIP — 1957, pag. 57.
[14]) idem, pag. 58.
[15]) idem, pag. 132.

Această variantă confirmă existenţa şi răspîndirea cîntecelor socialiste în mediul sătesc, căci problema agrară şi situaţia ţărănimii figurau ca teme majore în activitatea propagandistică desfăşurată de cercurile socialiste din ţara noastră.

Răscoala ţărănească din 1907, care pe alocuri, prin modul ei de organizare căpătase aspectul unui război ţărănesc a avut răsunet şi în Transilvania. Ca o adevărată horă a Unirii vine cîntecul bilingv „Salut Muncitoresc“, creat tocmai în această perioadă :

Hai să dăm mînă, cu mînă,
Haideţi, fraţii muncitori !
Se-aude-n lumea largă
Cîntul nostru de viitor, etc.

El se cînta în limba română şi maghiară — la festivităţile sindicatelor din Transilvania şi mai este încă în memoria unor vechi muncitori braşoveni. Este un marş avîntat, pe o melodie simplă. Melodia şi mai ales ritmul — se resimt de pe urma faptului că textul este bilingv, fiind adaptat unor limbi deosebite ca ritmică şi muzicalitate.

Din cîntecele revoluţionare preluate de la alte popoare de către proletariatul român şi adaptat necesităţilor locale de luptă, cea mai mare frecvenţă a avut-o atunci „Gornistul“ *(Fraţilor soldaţi, nu ne împuşcaţi / Căci noi vă sîntem fraţi îndureraţi /)* publicat în broşura Puşcăriaşul, Desrobirea Muncii, cîntece socialiste. La marea adunare de protest care a avut loc la Sala Dacia din Bucureşti — unde muncitorii au manifestat în favoarea revendicărilor ţărăneşti, *Gornistul* şi *Internaţionala* s-au făcut auzite. De asemenea l-au cîntat muncitorii gălăţeni, tot în 1907 cu ocazia marii greve.

Ca şi alte evenimente social-istorice, răscoala din 1907 a generat cîntecele care-i erau necesare şi a utilizat pe cele preexistente care i-au servit. Cîntecele ei, specifice, au fost create de multe ori de autori cunoscuţi pe plan local, ele folclorizîndu-se prin extinderea ariei de circulaţie. Au existat şi rapsozi care au cîntat răscoala şi mai tîrziu, la diferite ocazii, nunţi, şezători, cu toate riscurile ce reieşeau din oprelişti. Graţie lor, cîntecele lui 1907 au ajuns pînă la noi. *

* Melodiile cîntecelor amintite se află în culegerea „Spre lumină“ — Ed. Muzicală, 1965.

Theodor Bălan

Cu Florica Musicescu despre Dinu Lipatti

la o jumătate de veac de la naşterea muzicianului

Pe pian, două fotografii mari. Enescu şi Nadia Boulanger. Enescu cîntînd la pian, portret mai puţin cunoscut, oferit maestrei în anul 1940, cu o frumoasă dedicaţie. Nadia Boulanger, fotografie recentă, cu cîteva cuvinte prietenești, aşezată lîngă un vas cu admirabile garoafe roşii, priveşte iscoditor către noi. Caut cu privirea fotografia lui Lipatti, care trebuie să existe pe undeva şi o găsesc pe un mic scrin de lîngă scaunul pe care mă aşezasem. E o fotografie de dimensiunile unei cărţi poştale, un cap de expresie privit din faţă, ce se sprijină pe mîna dreaptă, privindu-te direct, cu ochii aceia care nu au nimic de ascuns, care te reţin cîteva momente fără să-ţi dai seama.

— Anul acesta, la 19 martie, ar fi împlinit cincizeci de ani, rosteşte cu glas scăzut, neluîndu-şi ochii de la fotografie, Florica Muzicescu. La scurt timp după moarte — continuă pe acelaşi ton — soţia sa mi-a scris rugîndu-mă să contribui şi eu cu mărturiile ce aş putea face la întocmirea volumului omagial ce avea să apară în anul 1951, la Geneva. Ştiam cu toţii că boala de care suferea este necruţătoare, dar nu ne aşteptam la un deznodămînt atît de precipitat. Cu cîteva săptămîni în urmă susţinuse recitalul de la Besançon, şi nimeni nu ar fi crezut că sfîrşitul este atît de aproape. După 10 ani, au rostit la Radiodifuziune, în anul 1960, cîteva cuvinte cu ocazia comemorării iniţiate. După anii ce trecuseră, îmi puteam da mai bine seama de calităţile neasemuite ale muzicianului pe care-l pierdusem, de calităţile sufleteşti ale omului admirabil ce fusese Dinu Lipatti.

— *Eu nu l-am cunoscut decît din Conservator. Ştiţi doar că eram colegi şi am absolvit în acelaşi an, în 1932. Cînd am venit în Bucureşti şi am intrat în Conservator la clasa Constanţei Erbiceanu, Dinu era la clasa dumneavoastră. Dar desigur că lucraţi cu el mai de mult.*

— Nu tocmai. Părinţii săi stăruiseră încă de cînd avea 7 ani să mă ocup de dînsul, dar nu am început să-i dau efectiv lecţii de pian decît de pe la 11—12 ani, cu vreun an înainte de intrarea lui în Conservator. Am considerat suficiente îndrumările pe care i le dădea Mihail Jora, încă de la cea mai fragedă vîrstă. Erau îndrumările unui admirabil compozitor şi pedagog, care urmărea o cît mai complexă pregătire muzicală a remarcabilului talent.

Mihail Jora mi-a spus la un moment dat: „Ar fi bine să-l iei dumneata. Eu nu sînt pianist iar la nivelul la care a ajuns nu mă mai pricep". Intervenţia aceasta atît de sinceră m-a determinat să încep să-i dau lecţii, care au continuat în timpul cît a urmat conservatorul ca şi după terminarea şcolii.

— *Este cert că în primul său an de Conservator, care de fapt era anul V — vă amintiţi că pe atunci cursurile durau 7 ani, dar se putea intra şi din anul V, promovînd ultimii trei ani*

de studiu — nivelul său pianistic era foarte ridicat. Avea o tehnică instrumentală de o foarte frumoasă ținută, de o exemplară puritate și calitate artistică.

— Nu încape nici o îndoială. Avea o îndemînare înnăscută pentru pian. Se juca cu notele. Faptul că întotdeauna a plecat de la ideea muzicală, căreia instrumentul îi dădea viață, l-a ajutat de-a lungul întregii sale activități pe tărîmul muzicii. Dar de la bun început a trebuit să strunesc această înclinație spre facilitate pianistică. Îmi amintesc de o lecție memorabilă, înainte de intrarea la Conservator, cînd îmi prezentase o lucrare foarte „pe deasupra", într-un tempo repede, la care contribuise foarte mult facilitatea sa instrumentală. Redarea era aproximativă. Totul vădea o insuficientă considerație pentru textul muzical. Deși mă adresam unui copil, sau poate tocmai din această cauză, am fost nevoită să trec la amenințări. I-am spus pur și simplu că dacă această atitudine continuă, încetez să mă mai ocup de el. Să-și găsească alt profesor. Se pare că amenințările mele au fost foarte bine venite, deoarece după un acces de plîns și după promisiunile cele mai solemne din lume ale unui copil de 11 ani, a urmat o totală schimbare. A fost singura atitudine „tare" pe care am fost nevoită să o adopt la un moment de răscruce în dezvoltarea sa. Copilul a înțeles ca un om mare ce are de făcut și niciodată nu a mai fost necesară vreo observație din partea mea în această privință.

— *Sonatina pentru pian și vioară este scrisă după terminarea studiilor din conservator, în anul 1933. Premiul „George Enescu" a confirmat valoarea acestei lucrări...*

— ...pe care îmi amintesc că a studiat-o foarte atent cu mine. Venise pe atunci în țară și Pancio Vladigherov, care a admirat atît compoziția cît și interpretarea pianistului compozitor. De altfel, cred că relațiile de prietenie ce știu că vă uneau pe amîndoi au înlesnit cunoașterea reciprocă.

— *Într-adevăr, mă minunam că nici cea mai mică umbră de invidie nu altera entuziasmul pe care-l manifesta ori de cîte ori auzea o lucrare bine interpretată de un coleg. Erau pe atunci foarte prețuite atît audițiile — puține la număr — din timpul anului, ca și acelea de sfîrșit de an. În sala „mare" a vechiului Conservator din Știrbey Vodă, care era de fapt o sală de dimensiuni reduse cu un podium neobișnuit de înalt, în care se țineau examenele și audițiile, ne întîlneam mereu la repetițiile ce țineam să facem pe singurul pian bun, un Bechstein de concert, pe care-l avea școala. Erau repetiții fără profesori, mai degrabă o încercare a piesei pe instrument. Nu am să uit niciodată interesul deosebit ce-l acorda interpretărilor mele. La început eram înclinat să cred că e o simplă curiozitate a unui elev de la o clasă „rivală". Nimic mai departe de acest gînd ca atitudinea lui Lipatti. El dorea să cînt cît mai bine și își propunea să-mi dea sfaturi de cum se aude în sală, cît de bine sînt realizate vocile, ce ar mai trebui să fac pentru ca piesa interpretată să fie la înălțime. Îmi cînta și el, cerîndu-mi părerea. Această ciudată colaborare a continuat cît timp am stat în Conservator. Mai ales la repetițiile cu orchestra, sfaturile sale erau admirabile, deoarece avea un auz de o rară finețe, care-i îngăduia să observe cele mai mici detalii de sonoritate. La terminarea Conservatorului prezentîndu-ne amîndoi la concursul pentru premii, îmi amintesc cît era de contrariat că va trebui să fim puși în condiții de „întrecere" unul față de celălalt. Și, cu cîtă bucurie ne-am felicitat amîndoi cînd am aflat de soluția juriului, care găsise de cuviință să împartă în două premiul I. Se pare că nu cunoștea sentimentul invidiei, pe care-l considera josnic, de neconceput la un artist adevărat Ieșirile lui pe scenă, senin și sigur pe el, nu lăsau să se bănuiască ce febră a podiumului îl frămînta pînă în momentul în care se așeza la pian. Ca prin farmec, odată așezat la instrumentul pe care-l îndrăgise atîta, nimic nu mai tulbura interpretările sale olimpiene. Pînă cînd a durat această teamă de podium?*

— S-a mai liniștit de această adevărată febră abia după ce s-a întors în 1939 pentru un interval mai mare de timp în țară. Era o chestiune atît de sensibilitate nervoasă cît și de încredere în forțele proprii, care a venit cu timpul.

— *În 1933, cînd v-ați dus să-l însoțiți la concursul de la Viena, această emoție puternică înaintea prezentărilor în public persista, desigur.*

— Deși mai era tributar acestei emoții, nimic nu lăsa să se bănuiască starea sa de neliniște.

— *După cîte știu, în anul 1933 nu se manifestase încă moda concursurilor internaționale, aceste adevărate „tournois", care lansează astăzi vedetele internaționale pe arena muzicală.*

— Este exact. Nici eu nu-mi dădeam bine seama ce reprezintă un asemenea concurs, la care nu mai asistasem încă. Acesta a fost de altfel și adevăratul motiv al plecării mele la Viena. Juriul reunea o seamă de nume de mare prestigiu, Cortot, Backhaus, Sauer, deoarece vienezii doreau să dea acestui eveniment o strălucire deosebită. Știi doar că acest concurs muzical s-a menținut în atenția lumii muzicale pînă în zilele noastre. Regulamentul prevedea că acei ce au avut o activitate concertistică nu au dreptul să se prezinte. Un pianist polonez în vîrstă de 29 ani, clasificat primul, fusese totuși admis, deși avusese mai multe recitaluri. Cu toate protestele lui Cortot, nu s-a putut împiedica această nedreptate, care a răpit lui Dinu premiul I, pe deplin meritat, clasîndu-l pe al doilea loc. În seara cînd s-au împărțit premiile, Lipatti s-a dus la concertul lui Cortot, scriind în țară unor prieteni că „neputînd să se împartă în două, „premiul II" s-a dus la concertul lui Cortot, care avea loc în același timp cu solemnitatea împărțirii premiilor".

La concurs, unde am asistat la toate probele, s-a impus de la prima etapă. A cîntat magistral Toccata și Fuga de Bach-Busoni în do major, sonata de Chopin în si minor, concertul de Liszt în mi bemol, sonata Waldstein de Beethoven și alte lucrări mai mici. Participarea la concurs era importantă nu numai ca număr dar și ca talente. Îmi amintesc de doi copii spanioli de cîte 12 ani, care au fost admiși, din cauza vîrstei, să participe *hors concours*. (La concurs se cerea vîrsta minimă de 16 ani).

— *Perioada dintre terminarea conservatorului — în 1932 — și plecarea la Paris — în 1934 — a fost totuși un timp în care se gîndea foarte serios să se consacre compoziției. Îmi amintesc că ne întîlneam la mare, unde venea vara pentru cîteva săptămîni. Nu știu unde făcea plajă. Ne vedeam doar după amiezile pe faleză și făceam lungi plimbări. Îl stînjenea lipsa pianului și „odihna forțată", cum îi plăcea să spună, cauzată de lipsa unui pian de studiu. Compunea și încerca diverse sisteme de lucru. O dată s-a oprit din mers și a pus mîna autoritar pe mine, ca să nu mai fac nici o mișcare. Mi-a arătat cum erau înșirate niște păsărele pe firele de telegraf, a scos creionul și a notat „tema" pe care o reprezenta înșiruirea de puncte negre ce se profilau pe cerul de vară. Era învățat să compună la pian. Îmi spunea că și sub acest aspect lipsa instrumentului îl deranjează. După aceea nu ne-am mai văzut decît în 1937, din întîmplare, la Paris. Cînd ne vedeam zilnic la mare, înainte de plecarea sa la Paris, făceam proiecte de studii în străinătate. Vorbeam adeseori de Germania, de Leipzig. Am aflat apoi că e la Paris. Dumneavoastră ați făcut studiile în Germania, cu Teichmüller. Cum se explică faptul că s-a hotărît să plece totuși la Paris?*

— Sînt mai multe motive. Mai întîi, părinții săi aveau un foarte confortabil apartament la Paris, așa că sănătatea șubredă a tînărului firav, care avea în permanență nevoie de îngrijire, era astfel ocrotită.

Cei ce l-au ascultat la intrarea la École Normale au confirmat pregătirea foarte solidă, cu care venea din țară. „Cînd Dinu a sosit la Paris, — scria Nadia Boulanger — el era un pianist desăvîrșit și un compozitor adevărat, înarmat cu solide discipline. Dar conștiința lui era astfel, încît departe de a se mulțumi cu tot ce-și însușise pînă atunci nu era preocupat decît de ceea ce credea că nu știe încă". Doi admirabili artiști, aveau să vegheze ca Lipatti să se

dezvolte cît mai armonios : Alfred Cortot și Nadia Boulanger.

— *Ecole Normale de musique unde activau Cortot și Nadia Boulanger era o admirabilă școală care încuraja noile tendințe în muzică, reprezentînd oarecum și un protest împotriva conservatorismului pe care-l îmbrățișau școlile publice, oficiale, mai cu seamă conservatorul. Pe cît știu, în cadrul concertelor de la Ecole Normale a cîntat în primă audiție pariziană sonata pentru pian în fa diez minor de Enescu (op. 24 nr. I).*

— Da, iar interpretarea l-a încîntat pe Enescu. De altfel, sonata fusese foarte atent studiată în țară, Enescu îl auzise și-i dăduse multe sfaturi. Este regretabil că nu s-a păstrat decît o înregistrare parțială a sonatei — scherzo — făcută de probă la Paris în 1936. Așa cum era cîntată de Lipatti, putea să constituie o „ediție de referință" a versiunei interpretative pe care o acceptase și Enescu fără nici o rezervă.

— *Sonata în fa diez minor este extrem de dificilă ca artă pianistică.*

— A învățat-o foarte repede. Fiind compozitor, mergea direct la structură. Am convingerea că aceasta e forma de interpretare la care trebuie să ne oprim. De altfel, cei ce au cîntat-o după el, au adoptat marile coordonate interpretative ale sale.

— *Credeți că Lipatti avea preferințe față de anumiți compozitori ?*

— Chiar el o mărturisește. Iată un interviu acordat revistei „La semaine..." din Lausanne în februarie 1946 : „Îmi place ceea ce este frumos și interpretez o operă cu aceeași plăcere cu care interpretez și o alta. Totul este o chestiune de stare sufletească și de ambianță. Totuși, Chopin, nemuritorul Chopin, e compozitorul pe care îl prefer, și apoi Bach, dar Bach este pentru mine mai mult decît un mare compozitor, Bach este esența însăși a muzicii..."

— *În concepția actuală a pedagogiei pianului, se urmărește formarea unor pianiști de tip așa zis expresionist, cu posibilități de cuprindere a tuturor stilurilor pianistice. În repertoriul lui Lipatti nu figura Beethoven, rareori Brahms și nu se poate contesta că existau anumite preferințe, pe care el singur le mărturisește.*

— Aceasta nu schimbă de loc datele problemei și nici nu ne poate conduce la constatarea că Lipatti nu ar fi avut posibilitatea de cuprindere a tuturor stilurilor. Era cel mai reprezentativ exponent al concepției pianistului contemporan. Repertoriul său era imens. Cînta cu aceeași ușurință concertele de Brahms ca și acelea de Beethoven, pe care le știa în amănunțime. Dar extraordinara sa exigență pianistică îl oprea să le prezinte înainte de a le considera demne de a fi cîntate publicului, pe care-l stima nespus de mult. Exista în procesul de desăvîrșire a unei interpretări o perioadă de decantare, în care se eliminau toate amănuntele de prisos, în care se stratificau elementele de bază. Interpretările sale erau simple și se rezemau pe anumite elemente pe care le-am putea denumi perene. Rubatoul său era extrem de sobru. Poate tocmai de aceea avea atîtea afinități cu sensibilitatea tuturor celor care l-au ascultat...

— *Există o observație a lui G. Ibrăileanu cu privire la lirica lui Eminescu, pe care mi-o sugerează cuvintele dumneavoastră. Marele critic ieșean spunea că sentimentele dezvăluite de poeziile lui Eminescu nu sînt resimțite numai de anumiți oameni, ci de toți, adică au o generalitate care le face aplicabile oricui. Generalizările pe care le făcea Lipatti erau de aceeași natură. Măsura, bunul gust și sobrietatea în interpretare au făcut ca arta sa să rămînă actuală, deoarece felul în care se exprimă nu se poate demoda... Cred că perfecțiunea pe care o cultiva făcea din el un admirabil interpret pentru discuri.*

— Aceasta este evident, deoarece imprimările nu admit decît un material sonor de cea mai înaltă calitate. Primele înregistrări i-au dat satisfacții nebănuite. Materialul sonor de care se servea avea în sine o netăgăduită valoare artistică, ceea ce era o condiție esențială pentru o imprimare de calitate interpretativă superioară.

— *Cred că există o anumită transformare a concepției interpretative, pe care am putea-o urmări mai ales de la începutul secolului nostru, de cînd avem mărturiile sigure ale discurilor. De la interpretările foarte libere de acum 50—60 de ani, s-a ajuns la un moment dat, cu vreo trei decenii în urmă, la antipodul acestora, la un fel de redare matematică, într-o formă de exactitate care tindea spre o reconstituire de text și de epocă pe care unii au denumit-o „muzeală". Desigur că au contribuit la această atitudine atît respectul din ce în ce mai mare acordat textului scris cît și exigențele foarte mari ale compozitorilor, care-l încărcau cu foarte multe notații (Enescu e un exemplar tipic), astfel încît celebrele cuvinte ale lui Ravel, care spunea că din cauza notației complete muzica sa nu mai are nevoie de interpretare ci numai de redare, justifică această atitudine. Unde se situează Lipatti ?*

— Era foarte tributar textului. Dar era în același timp un adept al unei concepții pe care aș denumi-o lisztiană, atunci cînd spunea că în artă nu se impune, ci se propune. Dacă era pentru o respectare exactă a literei textului, la care trebuia să revii mereu, nu e mai puțin adevărat că îndruma pe elevii săi astfel : „Ai descoperit adevărul acestei piese, acum îndrăznește să-l spui cu glas tare și cu credință". Este o atitudine ce îl așază în cadrul concepțiilor de „refăurire" ale lui Furtwängler, sau ale lui Edwin Fischer, pentru care textul era o schiță ce conducea la interpretările fidele dar totuși personale.

— *Începînd cu Lipatti credeți că se poate vorbi despre o școală pianistică românească ?*

— Este sigur că în momentul în care s-a impus ca tînăr pianist la concursul de la Viena,

se putea spune că este produsul exclusiv al școlii noastre de pian.

— *În toate interviurile pe care le-a dat amintește de marea recunoștință ce vă datorează, iar dumneavoastră țineți întotdeauna să se precizeze că dacă a realizat o carieră internațională, „vina" nu este a dumneavoastră, ci a marelui său talent. E adevărat că Alexandru cel Mare se realiza ca mare personalitate istorică și dacă nu-l avea ca dascăl pe Aristotel, dar nu e mai puțin adevărat că și Aristotel rămînea același dacă nu era profesorul lui Alexandru cel Mare...*

Cred că în momentul de față, chiar dacă ar fi greu să încercăm stabilirea caracterelor pe care le-ar avea o școală românească de pian, nu putem nega existența unor muzicieni pianiști care prin prezența lor artistică au dovedit că o asemenea școală poate să existe.

— Da, și în acest caz Lipatti ar fi unul dintre cei ce au marcat începuturile...

— *Ultimele luni de suferință au fost desigur cumplite. Se pare că prietenii din toate părțile veneau să-l încurajeze.*

— Manifestările de prietenie ce i s-au arătat au fost într-adevăr impresionante. Cu firea sa de o delicatețe dusă pînă la extrem, își ascundea marea sa suferință. Igor Markewitsch, de care îl lega o prietenie strînsă, spusese mai de mult : „il avait l'air de s'excuser qu'il existe" (Avea aerul să se scuze că există). Nadia Boulanger, „mama sa spirituală", cum îi plăcea să o denumească, venise să-l vadă. Ca să-i abată gîndurile de la boală, Markewitsch s-a gîndit să-l roage ca împreună cu Nadia să-i boteze copilul, pe Allegra.

— *Chiar dacă refuzați să recunoașteți integral marile dumneavoastră merite la formarea lui artistică, este cert că structurarea sa morală este tributară celor doi dascăli : Mihail Jora și Florica Muzicescu.*

— La această latură de o mare importanță în formarea unui artist contemporan, am contribuit în bună măsură și noi. A știut să nu se extazieze în fața realizărilor sale, a căutat întotdeauna mai sus, spre mai bine, spre perfecțiune, a fost străin de sentimentul vanității și invidiei, a slujit cu toate mijloacele sale arta înaltă și a iubit muzica mai presus de orice.

— *Îmi amintesc că la prezentarea discografiei Lipatti vi s-au cerut cîteva cuvinte, în care ați încercat o sintetizare a personalității sale artistice. Le mai aveți ?*

— Iată-le.

Și Florica Muzicescu, cu statura sa impozantă, cu aceeași autoritate a gestului pe care o avea și cu mai bine de treizeci de ani în urmă, cînd am cunoscut-o, îmi întinde o foaie îngălbenită, pe care sînt așternute cu grijă rîndurile ce urmează :

Dinu Lipatti era modest și simplu din fire. Ager la minte, el era în raporturile sale cu oamenii atent și discret ; era sfios și curajos totodată, iubea natura și, din toată ființa lui, se revărsa o bunăvoință ca o lumină binefăcătoare. Aceste însușiri caracteristice au hrănit rădăcinile darului său muzical excepțional, cu ele se apropia el de Bach, Mozart sau Chopin atunci cînd încerca să tălmăcească altora operele lor. „Trăia, gîndea" cu fiecare din ei, rămînea „simplu și modest" alături de ei, căuta apoi echivalențe de simțire în propria lui fire astfel ca să nu-i trădeze în redarea muzicii lor.

Probitatea, simplicitatea, sinceritatea totală în discursul muzical, alături de perfecțiunea materialului sonor în întregime subordonat conținutului expresiv, constituiesc desigur pecetea distinctivă a prea puținelor imprimări ce ne-au rămas de la Dinu Lipatti. El nu se căuta pe el în operele marilor maeștri pe care îi interpreta ci dimpotrivă le dăruia întreaga sa fire prea plină de evlavie pentru muzică, numai pentru ca ei să se poată reflecta în complexul său omenesc și artistic, și apoi prin el, prin pulsațiile propriei lui vieți, muzica lor să poată ajunge la urechile ascultătorilor.

Viața lui Dinu Lipatti a fost prea scurtă ; dăruită însă în calea ei cu bucurii alese, cu îndoieli și cu succese ca și cu suferințe cumplite. Acestea toate i-au îmbogățit sufletul și graiul său artistic care cucerea publicul din sălile de concert, cum cucerește și pe acei care astăzi îi ascultă imprimările.

Opera „Mariana Pineda" de Doru Popovici

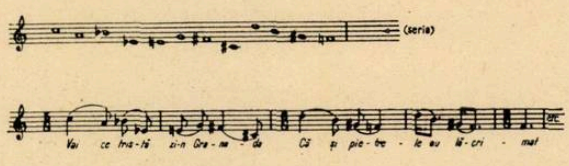
de Dan Buciu

Opera într-un act „Mariana Pineda" de Doru Popovici se înscrie printre lucrările omagiale închinate memoriei marelui dramaturg Federico Garcia Lorca. Inspirată după piesa cu același nume a scriitorului spaniol, opera lui Doru Popovici reprezintă o încercare valoroasă de a surprinde muzical trăsăturile esențiale ale teatrului acestui original creator, supranumit — datorită sensibilității sale poetice remarcabile și profundului său fond național — „privighetoarea Spaniei". Prieten și admirator al lui Manuel de Falla, poetul a manifestat de altfel un interes deosebit pentru muzică. A fost un bun și sensibil pianist, precum și un pasionat cercetător al creației folclorice (în articole care fără pretenții muzicologice, relevă adînca cunoaștere a cîntecului popular spaniol, și mai ales a lui „cante jondo"). Prin versurile de o fină muzicalitate, ce străbat poezia și teatrul său, Lorca realizează o interesantă sinteză a acestor preocupări poetico-muzicale.

Pornind de la ideea că s-ar putea stabili anumite puncte de referință comune între diferite producții folclorice, Doru Popovici, în opera sa, încearcă o sinteză între „Cante Jondo" și doina românească. Explicația o găsim în fondul folcloric comun al națiunilor latine, remarcat între alții și de către muzicologul francez Tiersot în „Encyclopédie de la Musique" [1]). Într-o conferință dedicată lui Manuel de Falla, Doru Popovici relevă faptul că „între cîntecele acestuia pentru voce și pian (concepute în cel mai autentic spirit popular spaniol) și folclorul ardelean, sînt puncte comune în sensul folosirii ritmului de „parlando rubato" și a modurilor cu trepte mobile, după cum între unele melodii siciliene și unele cîntece populare românești există certe asemănări, tot sub aspectul modalismului." Analogia făcută între „canto jondo" și doină are deci un real suport muzical : ambele genuri folosesc moduri cu trepte mobile, melodiile desfășurîndu-se în „parlando rubato" ; important de semnalat este și prezența cromatismului diatonic [2]), precum și influențele orientale pe care cele două genuri le-au suferit. Ar mai fi de adăugat intonația prin sferturi de ton, sunete nedeterminate precis, precum și existența unor interesante efecte timbrale ale instrumentelor de percuție în acompaniamentul melodiilor. În limbajul muzical al operei „Mariana Pineda", nu se pune problema folosirii de citate ci de trecerea prin filiera creatoare a compozitorului a materialului muzical respectiv, a extragerii de esențe ce vor fi grefate pe o tehnică modernă de compoziție.

Seria de 12 sunete care stă la baza lucrării va fi de altfel concepută astfel încît, fără să se apropie direct de „cante jondo", să sugereze atmosfera ce o degajă străvechiul și expresivul cîntec popular. Expunerea ei, ca temă propriu-zisă, este precedată de un scurt preludiu orchestral. Notele seriei sînt aduse din registrul grav, aglomerîndu-se treptat și creînd un acord de 12 sunete. În registrele extreme ale orchestrei răsună melodia gravă și nostalgică ce va fi curînd preluată în cantată de corul de femei.

Redăm începutul cantatei și seria respectivă :



Sumara analiză a acestei teme generatoare ne relevă preponderența intervalelor de terță mică și cvintă perfectă (cu răsturnarea ei cvarta perfectă), intervale menite să realizeze o eco-

[1]) Vezi G. Breazul : Gavriil Musicescu — „Melodiile naționale".

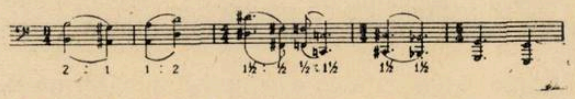
[2]) G. Firca „Bazele modale ale cromatismului diatonic" (pag. 19, cap. Un nou tip al cromaticii — cromatismul diatonic).

nomie de mijloace, o anumită pregnanţă melodică. Sfîrşitul seriei, prin suprapunerea celor trei terţe mici — ce amintesc prin sonoritatea lor acordul de septimă micşorată — se încadrează poate ceva mai greu în atmosfera pe care o creează primele opt sunete. Construit pe materialul oferit de ideea muzicală de bază, acest prim număr are menirea de a-l introduce pe ascultător direct în miezul lucrării, absenţa din libret a primelor două acte ale piesei fiind suplinită tocmai prin cantată. Corul, comentator al acţiunii, deplînge soarta Marianitei, condamnată de stăpînire la moarte pentru participarea la acţiunile îndreptate spre cucerirea mult rîvnitei libertăţi.

Încă de aici, din cantată, eterofonia este unul din principiile diriguitoare în conceperea lucrării. După două măsuri (în care orchestra prezintă acelaşi acord de 12 sunete alcătuit pe baza seriei), în măsura a treia rămîne doar tremolo-ul corzilor pe două sunete care se va rezolva în nota *do*, pe care va fi expusă tema. Treptat sonorităţile se amplifică prin creşterea numărului de voci pentru ca apoi realizarea culminaţiei să fie făcută pe unisonul vocilor cu orchestra.

Partitura, foarte aerisită, este realizată prin mijloace polifonice (preferîndu-se mai ales canonul), iar numărul de două voci reale este depăşit numai în cîteva momente. De semnalat de asemenea prezenţa recitativului recto-tono, exploatat cu abilitate pe parcursul desfăşurării muzicii.

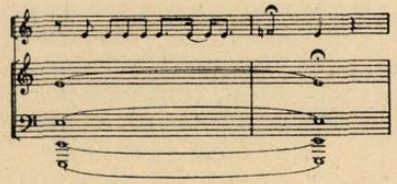
Tema passacagliei (scena întîia) rezultă din transpunerea la semiton inferior a seriei iniţiale şi serializarea ritmică a valorilor obţinute prin augmentarea liberă a celor iniţiale.



Primul ciclu de patru variaţiuni utilizează principiul diminuării treptate a valorilor ritmice ; liniile ce contrapunctează tema ajung la valori de treizecidoimi în „tremolo" care sînt brusc întrerupte de puternica lovitură de grandcassa. Ca acţiune pe parcursul acestor prime variaţiuni aflăm indirect (prin intermediul dialogului dintre Sor Carmen şi grădinarul Allegrito) de Mariana, care stă închisă între zidurile mănăstirii aşteptînd clipa înfăptuirii sîngeroasei sentinţe pronunţate de odioasa şi cruda cîrmuire.

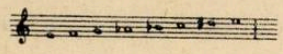
Al doilea ciclu de trei variaţiuni, construit pe aceleaşi principii muzicale, este mai dramatic, conducînd către un tutti orchestral peste care baritonul (Allegrito) îşi strigă revolta. Coda, printr-un frumos contrast, readuce tema passacagliei într-o nuanţă scăzută, pe aceeaşi transpoziţie ca şi la început (si). La corul de femei, ca o reminiscenţă, revine motivul iniţial care se unifică treptat cu sunetul ţinut în grav de orchestră. Scena se încheie pe unisonul de mi.

Recitativul şi *elegia* (scena a 2-a) vor conduce către punctul culminant al desfăşurării acţiunii dramatice *Rondo*. Este prima dată cînd apare Mariana Pineda care, deşi liniştită aparent, este frămîntată, chinuită de gîndul morţii. Recitativul este construit pe dezvoltarea liberă a inversării temei iniţiale, iar prima secţiune se încheie pe o cadenţă tipică de doină, cu repetarea insistentă şi dureroasă a sunetului final. A doua parte a recitativului ne dezvăluie o latură a Marianei mai puţin relevată de libretul operei : Marianita iubeşte ca o autentică femeie spaniolă şi doreşte cu toată intensitatea să-l revadă pe Pedro, de care o leagă atît dragostea puternică cît şi cauza comună — lupta pentru libertate. Potenţarea sentimentului, creşterea intensităţii lui este realizată prin utilizarea totalului cromatic, vocea cîştigînd în registrul înalt semiton cu semiton. Aceste semitonuri se vor adăuga şi în orchestră, astfel încît momentele culminante (la voce atingerea notei acute) vor fi susţinute de aparatul orchestral printr-un amplu „claster" ce cuprinde totalul cromatic ; în plus se adaugă succesiunile de cvartă şi terţe cu un pregnant caracter de chemări pasionale. Finalul recitativului, realizat prin aceeaşi formulă recto-tono, mult amplificată, aduce şi elementul de cadenţă frigică, constituind atît o încheiere resemnată a părţii vocale a Marianei, cît şi o fină pregătire a atmosferei ce va domina elegia.



De remarcat în recitativ principiul eterofoniei care se aplică în mod ingenios clusterului orchestral.

Avînd la bază un mod de mi cu cvinta locrică,

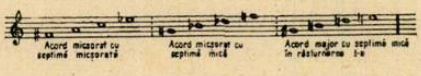


Elegia se apropie poate cel mai direct de stilul canto-jondo, apropierea cu acesta fiind realizată şi graţie acompaniamentului orchestral (coarde, harpă) ce imită chitara. Pe versuri în caracter popular, Allegrito îşi cîntă durerea, în tonuri sumbre dar reţinute. Seria iniţială este utilizată aci mai liber. Spre sfîrşit reapar elemente din *Cantată*, tratate serial. Obsedant, revine în finalul elegiei, unisonul de *mi*.

Pivotul central al acţiunii, scena a 3-a, îmbracă forma unui rondo dramatic, în ale cărui pagini puternic tensionate muzical se petrece suprema confruntare de idei. Pedrosa, exponentul regimului tiranic, face o ultimă încercare de a înfrînge voinţa Marianei. El se izbeşte însă

de forța morală excepțională a acestei femei, pe care nu o înspăimîntă nici moartea !

Plecînd de la materialul muzical oferit de tema generatoare, autorul a construit o serie în care preponderența covîrșitoare o vor avea intervalele de terță mică și cvintă micșorată. Această serie derivată va da naștere de fapt la 3 secțiuni, care armonic dau 3 acorduri de septimă :

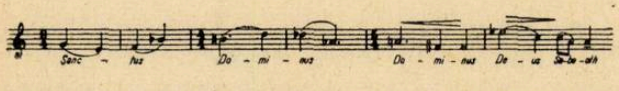


Orchestra folosește în acompaniament cele trei formații armonice care, prin suprapunere, vor crea acorduri complexe de opt pînă la 12 sunete.

A-ul *Rondo*-ului debutează imediat foarte puternic în ceea ce privește intensitatea dramatică, iar culminația lui necesită deja apariția parlando-ului în „ff" la voce, care de altfel va fi întîlnit în toate punctele cruciale ale scenei a 3-a. Pe baza ultimului trison al seriei se realizează B-ul încredințat în întregime Marianei. Deși conștientă de amenințarea reală ce plutește asupra-i, tînăra femeie pare a refuza ideea de moarte. C-ul construit pe elemente din tema generatoare a operei, exaltă încrederea eroinei în oamenii din popor, care nu vor rămîne indiferenți la soarta ei. Revenirea A-ului pe clusterul inițial, aduce recitativul lui Pedrosa ; brutal, acesta îi reamintește forța tiraniei pe care o reprezintă, imposibilitatea salvării ei de un popor vlăguit de vicisitudinile cauzate de despotica guvernare. D-ul, construit polifonic (canon augmentat), constituie o înfruntare vehementă între cele două personaje centrale. Mariana rămîne fermă în hotărîrea ei : cu prețul vieții, al tinereții, va păstra taina conjurației. Toccata (reluarea variată a A-ului) conduce alert către repriza variată a D-ului unde se realizează culminația maximă. Repriza variată a A-ului și coda, marcată de o puternică lovitură de gong, consemnează tragica victorie a Marianei Pineda ; ea va pieri dar numele luptătorilor vor rămîne necunoscute stăpînirii, ideea de libertate va trăi, va putea fi dusă mai departe.

Scena următoare, *Motet*, prin liniștea ce o degajă reprezintă un moment de relativă relaxare. Corul de femei, prin discursul muzical monoton ce-l desfășoară, încearcă să sugereze atmosfera cîntului gregorian, sobru, auster, întocmai ca și jertfa Marianei.

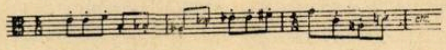
Avînd ca punct de plecare monodia gregoriană



compozitorul realizează o creștere gradată prin adăugarea de voci, creștere ce nu va ajunge însă decît la nuanțe medii. Plecînd de la ideea înrudirii inițiale a cîntecului gregorian cu cel bizantin, Doru Popovici va folosi în *Motet* elemente comune celor două cîntări, cum ar fi modalismul sau aspecte de ritm asimetric, iar valorile notelor vor fi serializate pe baza unor numere impare : 7, 11. Principiul de valoare adăugată, ce și-l revendică Messiaen, ne este prezentat drept un străvechi și autentic element al cîntecului bizantin. Folosirea lui în *Motett* este făcută de o mînă sigură ce știe să îmbine aspecte ale melosului sud-est european cu cele preluate din cultura feudală apuseană, „cantus planus" sau „organum" (prezent aici prin succesiunile de „cvinte goale").

Scena de balet ce urmează, *Fuga*, a fost inspirată autorului de „Capriciile lui Goya", muzical întruchipînd viziunea de coșmar a Marianei Pineda.

Tema construită pe materialul oferit de seria inițială pregnantă ritmic și cu reale vir-

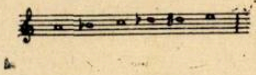


tuți de dezvoltare, este bine exploatată pe parcursul formei de fugă. Momentul ar fi putut fi eventual chiar mai amplu, pregătind astfel mai bine terenul muzical pe care avea să se joace scena finală. Scrisă foarte aerisit, fuga reunește rareori trei sau patru voci reale, autorul preferînd să se mențină mai ales în limitele unui contrapunct pe două voci. De fapt această economie polifonică va crea posibilitatea desfășurării cu mai multă forță a finalului gîndit mult mai dens din punct de vedere al scriiturii.

Plecînd de la Fugă (scrisă într-o mișcare rapidă) s-ar putea face și o remarcă cu caracter mai general. Ar fi de dorit ca în viitoarele sale lucrări, autorul să insiste cu aceeași seriozitate și asupra mișcărilor de „allegro", care în general nu ating întotdeauna complexitatea celorlalte.

Ultima scenă, a 4-a, este scrisă sub forma de arie cu introducere.

Prima secțiune este compusă din 3 elemente distincte ; primul încearcă să recreeze complexitatea figurii Marianei Pineda, personajul care contopește în mod ideal latura feminină cu cea a luptătorului dîrz ; dragostea ei pentru Pedro se confundă, fuzionează cu aspirația ei elevată către frumosul vis pentru care se jertfește, libertatea. Al doilea element este generat de monodia clarinetului al cărei caracter depresiv este accentuat de cadența frigică urmată de recitativul secco al sopranei care continuă ideea începută. Demn de semnalat modul de proveniență folclorică cu interesante elemente cromatice, folosit în partida vocală a sopranei.



Coda readuce tema passacagliei terminată pe mi.

A doua secțiune, formată la rîndul ei din 2 elemente, dezvoltă canonic la 3 voci un material muzical preluat din passacaglie, iar finalul

secțiunii este încredințat celor 3 corni cărora vine să li se adauge tremolo-ul de piatti.

Aria propriu-zisă păstrează forma tripartită tradițională. Este o sinteză a întregului material folosit pînă acum, sinteză care conduce discursul muzical către culminația lui maximă. Eroina operei închină un imn ideii de libertate văzută ca o chintesență a nobilului sentiment de iubire pentru semenii săi. Moartea nu mai este decît pasul către legendă, femeia Mariana transformîndu-se în mitul Mariana.

Corul, preluînd elemente din cantată și din motett, vine să glorifice apoteotic, fără emfază însă, ideea de libertate căreia i s-a jertfit eroina. Treptat sonoritățile devin mai luminoase și cîștigă în forță. După atingerea ff, intensitatea scade treptat, ultimul pierzîndu-se acordul de mi major al corului de femei, acord ce conferă mai multă forță sunetului „mi" care s-a anticipat pe parcursul întregii lucrări ca un sunet fundamental.

Prin excelență temperament liric, Doru Popovici, la a doua creație scenică a sa reușește să găsească fiorul dramatic care să dea viață operei sale ; „Mariana Pineda" reprezintă o încercare demnă de relevat în domeniul operei moderne. Nerenunțînd la elementele valoroase pe care i le putea oferi opera tradițională, Doru Popovici nu ezită să folosească efecte proprii stilului bel canto sau împărțirea pe numere a lucrării ; concomitent însă apelează la ideea lui Berg, introducînd în operă forme preluate din muzica instrumentală. Fără îndoială este vorba aici de existența unui instinct muzical sigur care l-a ghidat pe compozitor în alegerea elementelor valoroase oferite de tradiția genului lirico-dramatic.

Indiscutabil, reușita lucrării ținea de felul în care autorul avea să contureze personajul central, simbolul întregii opere, cu atît mai mult cu cît Mariana Pineda este un personaj singular în literatura destinată scenei. Ne relevă acest lucru și Edgar Papu în prețiosul său studiu „Femeia și teatrul lui Garcia Lorca" comparînd-o pe eroina lui Lorca cu exemplele cele mai reprezentative oferite de teatrul universal, „Antigona" de Sofocle sau „Fecioara din Orléans" de Schiller, unde „ființa feminină rămîne sclava pasiunilor distrugătoare sau cînd devenea purtătoarea unei acțiuni exemplare, își alunga ingerințele de ordin afectiv, fiind construită după canonul personajelor masculine. Spre deosebire de toate aceste cunoscute exemplare dramatice, Mariana Pineda se prezintă și ca erou integral și ca femeie integrală, dovedind astfel că nu există incompatibilitate între eroism și natura autentică feminină".

Construindu-și opera pe actul al treilea al piesei lui Lorca, Doru Popovici a pus accentul pe reliefarea Marianei ca luptătoare, fără însă a neglija complet celălalt aspect al personajului. Deși nu are o evoluție (în momentul apariției pe scenă Mariana este deja matură și știe ce are de făcut) eroina centrală este conturată în tonuri viguroase ce o ridică la rangul de simbol. Din restul personajelor care, deși sumar caracterizate, apar bine individualizate, se detașează figura lui Pedrosa reprezentînd forța pe care va trebui să o înfrunte Mariana. Prezentat în culori sumbre, exponentul regimului tiranic, simbolizînd noțiunea de rău, va avea forță, îndîrjire, cruzime. El însă se va frînge în fața aceleia care întruchipează noțiunea de uman, de aspirație către mai bine, către libertate, Mariana Pineda.

Alături de soliști, corul apare bine conturat, intervențiile lui fiind consistente, încărcate de profunde semnificații.

Orchestra, mai ales cu rol de fundal, este tratată aerisit, lucru cu atît mai indicat cu cît muzica alternează între polifonia clară ce se cere bine reliefată și auzită și blocurile sonore cărora o orchestrație mai groasă (realizată numai în momentele cheie) ar fi dus la senzația de oboseală și monoton. Pe plan tehnic sinteza modal-serială pare a fi calea pe care și-a ales-o compozitorul.

Iar dacă cealaltă lucrare destinată teatrului liric, opera „Prometeu" marca primele jaloane ale acestui dificil drum, „Mariana Pineda", prin siguranța vădită de autorul ei pe parcursul paginilor muzicale, ne demonstrează clar faptul că reprezintă un fruct artistic de netăgăduit. Aici de fapt este mai mult decît o simplă reușită, este o încercare de comunicare mai directă cu publicul, legătura făcîndu-se însă nu prin concesii, ci prin inteligibilitatea limbajului folosit, prin repudierea voită a tot ceea ce este artificial, tehnicist, depărtat de noțiunea de uman. Doru Popovici preferă limbajul simplu și direct, neîncorsetat în canoane rigide, limbaj grație căruia natura sa generoasă se poate exprima cu căldură.

În ansamblu privită, opera „Mariana Pineda" apare ca o lucrare matură a compozitorului care se manifestă aici ca și în celelalte recente creații, ca un muzician ce și-a găsit un stil, o modalitate proprie de expresie, capabil să aducă o contribuție personală și originală pe firmamentul muzicii românești.

Un manuscris muzical de vîrstă milenară

de prof. Grigore Panțiru

Ne sînt cunoscute numeroasele descoperiri și valorificări de monumente ale artei trecutului, din cele mai îndepărtate timpuri și pînă astăzi și aflate pe teritoriul Patriei noastre. Cercetările neobosite în domeniul artelor și în special al celor plastice au scos la iveală valori superioare. Muzica populară și cea bizantină sînt investigate cu viu interes, pentru că fac parte din patrimoniul vieții culturale a poporului nostru.

În complexul de cercetări a acestor valori, se înscrie și preocuparea noastră de a semnala și da la iveală un monument muzical vechi de mare importanță, nu numai din punct de vedere pur istoric, ci mai cu seamă muzical. Este vorba de *Lecționarul evanghelic grecesc, manuscrisul 160*, aflat în Biblioteca Centrală a Universității din Iași [1].

De acest manuscris s-a ocupat în trecut profesorul V. Gheorghiu, iar rezultatul studiilor sale l-a consemnat în lucrarea intitulată Lecționarul evanghelic grecesc de la Iași, publicată în Studii și cercetări XLI din 1940 ale Academiei Române.

Autorul ne prezintă manuscrisul sub diferite aspecte : descrierea, caracterul paleografic, cuprinsul, un istoric al epocii cînd a fost scris și cum a ajuns la Iași. În aceeași lucrare se află și un scurt referat al lui Gh. Onciu cu privire la notația muzicală a manuscrisului și pe care o credea atunci imposibilă de descifrat și transcris [2].

Atras de aprecierile făcute de V. Gheorghiu, ca fiind cel mai vechi manuscris muzical pe teritoriul țării noastre și contrar părerii lui Gh. Onciu că el nu ar putea fi transcris în „notație modernă", am cercetat cu atenție acest manuscris și cu informațiile pe care le-am căpătat din lucrările de specialitate, am încercat să dezleg enigma acestei notații. Rezultatele cercetărilor sînt cuprinse într-o lucrare mai vastă despre „Notația muzicală bizantină", un îndrumător necesar în descifrarea textelor muzicale bizantine din epoca cea mai veche și pînă astăzi și care nădăjduim că va vedea lumina tiparului.

Deocamdată, pînă la publicarea studiului de mai sus și a transcrierii complete a manuscrisului în notația actuală, ne mulțumim să semnalăm în articolul de față cîteva aspecte și probleme în legătură cu manuscrisul de la Iași.

Ms. 160 este un lecționar evanghelic sau Evangheliar, care cuprinde diferite pericope (fragmente) din cei patru evangheliști, ce se citesc solemn în biserică la diferitele duminici și sărbători din cursul unui an. Există lecționare care cuprind toate pericopele evanghelice din cursul unui an, sau numai pentru sărbătorile principale. De asemenea sînt lecționare care cuprind texte din scrierile Apostolilor (Apostol) sau din ale Profeților (Profetologhion)[3].

Lecționarul de la Iași este unul mai mic și cuprinde numai 18 pericope evanghelice, care se citesc la sărbătorile principale din cursul anului.

De la primul contact cu manuscrisul, ești impresionat de chiar înfățișarea lui exterioară, care, dacă nu arată aceeași vechime ca textul din interior, după felul legăturii și al cuvintelor grecești și slavone, sugerează că legarea lui nu e mai veche de sec. XIV—XV [4]. Ochiul îți este furat de tartajii lui acoperiți cu piele verde și avînd pe primul scena învierii lui Iisus, cu ostașii care păzesc mormîntul, cu femeile mironosițe, iar la colțuri cei patru evangheliști cu simbolurile lor. Pe celălalt tartaj e răstignirea lui Iisus pe crucea înfiptă pe Golgota. Scena e înfățișată cu multe amănunte și participarea unor personagii cunoscute din Evanghelie. Colțurile sînt ocupate de figurile evangheliștilor. Cotorul tartajilor e înfrumusețat cu linii aurii.

După aspectul exterior și felul legăturii se poate bănui marea valoare a interiorului. În adevăr, deschizînd manuscrisul, apar admirabile caligrafia și notația muzicală, titlurile pericopelor, ornamentația literelor inițiale, mărimea exactă a acelorași litere din text.

Pe pagina 1 r. se află o rugăciune scrisă de Patriarhul Constantinopolului Ghenadios II Scholarios după căderea Constantinopolului sub Turci (1453). Acesta ar fi luat ms. cu dînsul cînd s-a retras în Mînăstirea Serae din Macedonia (1459), unde a și murit. De aici cineva, refugiindu-se, a adus lucrarea în Principatele Române și mai tîrziu a intrat în

[1] Exprim pe această cale mulțumiri tovarășilor Grigore Botez Director și Ignat Evdochim de la Biblioteca Centrală a Universității din Iași, pentru îndemnul de a studia acest manuscris și pentru bună voința cu care mi l-au pus la dispoziție.

[2] V. Gheorghiu. Lecționarul evanghelic grecesc de la Iași, pag. 32

[3] Carsten Höeg. La notation ecphonétique, Copenhaga 1935, p. 71-76 și V. Gheorghiu op. cit. pag. 7-8

[4] V. Gheorghiu op. cit. p. 10-11

Biblioteca Mitropoliei sau Academiei domnești din Iași [5].

Despre existența manuscrisului în Iași atestă pentru prima dată A. D. Xenopol și Erbiceanu în scrierea „Serbarea Școlară de la Iași cu ocazia împlinirii a 50 ani de la înființarea învățămîntului superior în Moldova". În 1885 ms. făcea parte din Biblioteca Universității din Iași.

N. G. Dossios în 1902 pomenește din nou de existența manuscrisului în Iași, ca aparținînd secolului X [6].

Pe pag. 2 v. și 3 r. se află scris cu roșu lista celor 18 pericope cu începutul lor : 1) Sf. Paști, 2) Luni în săptămîna luminată, 3) Dumineca Tomei, 4) La mijlocul Cincizecimii, 5) Înălțarea Domnului, 6) Rusalii, 7) Schimbarea la față, 8) Adormirea Maicii Domnului, 13) Nașterea Domnului, 14) Ajunul Bobotezii, 15) Botezul Domnului, 16) Întîmpinarea Domnului, 17) Buna Vestire și 18) Sfinții fără de arginți. În afară de acest pericope, în cuprinsul manuscrisului se mai găsește o pericopă din Evanghelia lui Matei Cap. XVIII 11—20, scrisă mai tîrziu și fără notație muzicală și care se citește luni după Rusalii (pag. 66 r. — 67 r.). De la pag. 4 v. începe șirul pericopelor cu Evanghelia de la Paști. În partea stîngă a fiecărei pericope, cu excepția Evangheliei de la Nașterea Domnului, se află titlul pericopei scris cu litere de aur într-un paralelogram și acesta înscris într-un dreptunghi cu figuri geometrice în aur, albastru, verde, cu ghirlande de flori în cele patru colțuri. Sînt ornamente lucrate cu multă măiestrie și simț artistic și care stîrnesc marea admirație a cercetătorului.

Pericopele sînt scrise pe foi de pergament puțin îngălbenite și cu marginile aurite, în total 156 foi. Pe fiecare pagină sînt cîte opt șiruri de litere unciale grecești scrise cu măiestrie și fin ornamentate. E de admirat exactitatea formei acelorași litere în tot manuscrisul. Literele inițiale ale pericopelor și ale începutului frazelor mai lungi sînt de dimensiuni mai mari față de celelalte, avînd conturul cu roș, iar corpul aurit. Se găsesc ornamente în formă de inimă, frunze de trifoi, mere sau pere, de culoare albastră sau verde. Inițialele din cuprinsul pericopelor sînt mai mici și deplasate spre stînga. Cuvintele cele mai des întrebuințate sînt scrise prescurtat : prima și ultima literă. Scrierea este continuă, adică cuvintele sînt scrise nedespărțit prin punctuație. Singure spiritele de deasupra literelor grecești marchează începuturile cuvintelor. Sfîrșitul frazelor mai mari e marcat de o cruce aurită formată din cinci puncte. Semnul încheierii unei pericope e o inimă sau frunză de trifoi.

În privința *timpului cînd a fost scris manuscrisul*, V. Gheorghiu e de părere că e la sfîrșitul secolului VIII și începutul sec. IX, pentru următoarele motive :

1. În cuprinsul manuscrisului nu e înfățișat nici un chip de evanghelist, ceea ce denotă că a fost scris în epoca iconoclastă (726—842), cînd nu se permitea pictarea sfinților ; [7]

2. Pe pagina 2, în partea de sus, se află o notiță care arată : „Pomenește Doamne sufletele robilor Tăi Constantin și soția sa Maria". Aceste persoane ar fi, după V. Gheorghiu, Împăratul Constantin VI Porfirogenitul și soția sa Maria, care ar fi susținut cu cheltuiala lor scrierea manuscrisului. Bănuiala este că Maria, fosta sa soție, ar fi copiat acest ms. pe cînd era închisă în mînăstire [8].

Din existența unor cuvinte latinești scrise deasurpa textului grecesc la pag. 95 v., 98 v., și 99 v., se trage concluzia că acest manuscris ar fi fost folosit chiar de Patriarhul latin din Constantinopol, instalat în 1204, o dată cu înființarea imperiului latin de către cruciați și care ar fi adăugat cuvintele latinești pentru a se putea citi mai cursiv textul grecesc [9].

Muzica manuscrisului

Examinînd cu atenție o pericopă evanghelică din acest manuscris, ne este atrasă atenția de niște semne de culoare roșie scrise deasupra, dedesubtul sau între cuvintele textului și la sfîrșitul propozițiilor. Ele au diferite forme : linii simple sau duble, linii drepte, oblice spre stînga sau spre dreapta, linii curbe, în zig-zag, grupe de trei puncte și la sfîrșitul frazelor o cruce aurită. Aceste semne constituie ceea ce se numește *„notația ecfonetică"*, primul sistem de notație muzicală creștină folosit între secolele VI—XIV [10].

Denumirea „ecfonetică" vine de la cuvîntul grecesc ekfónisis cu însemnarea de „citire cu voce înaltă". Sistemul acesta de notație derivă din sistemul prosodiei grecești, atribuit lui Aristofan din Bizanț și care apoi a fost îmbogățit cu noi semne, devenind astfel cel mai simplu sistem de notație muzicală creștină.

Această notație urmărea „ușurarea citirii textelor sacre, marcînd diferitele părți ale bucăților scripturistice și indicînd felul de a le modula după importanța și locul lor" [11].

În evangheliarul de la Iași sînt folosite următoarele semne ecfonetice :

Semne simple		*Semne compuse*	
Oxia	/	Oxii duble	//
Varia	\	Varii duble	\\
Syrmatiki	~	Chentime	. . .
Cathisti	⌐	Apeso exo	,. . . . /
Cremasti	∪	Hypocrisis	❳ ❳ ❳
Synemba	∪		
Paraclitiki	⸗ ⸗		
Apostrophos	❳		
Telia	+		

[5]. V. Gheorghiu op. cit. pag. 28-29
[6]. N. G. Dossios — Studii greco-romane pag. 1 fasc. II și III pag. 91, după V. Gheorghiu op. cit. pag. 28-30.
[7]. V. Gheorghiu, op. cit. pag. 18
[8]. V. Gheorghiu, op. cit., pag. 22-23
[9]. V. Gheorghiu, op. cit., pag. 24
[10]. Carsten Höeg — La notation ecphonétique — Copenhaga 1935, p. 15 și 137 ; Egon Wellesz — Byzantinische Musik. Breslau 1927, p. 39 și A History of Byzantine music and Hymnography — Oxford 1961, p. 249)
[11]. Le Père I. D. Petresco „Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël Paris 1932, p. 39

I. D. Petrescu e de părere că etimologia semnelor ecfonetice se explică prin forma lor grafică.

Oxia = accent ascuțit
Varia = accent grav
Apostrophos = întors în sens contrar
Synemba = trăsătură de unire
Telia = lucru terminat
Syrmatiki = ondulație
Cathisti = accent circumflex
Cremasti = cîrlig mic
Paraclitiki = înclinare
Chentimata = puncte
Hypocrisis = explicare, răspuns [12].

Cu privire la semnificația muzicală a notației ecfonetice, Egon Wellesz acordă semnelor următoarea însemnătate :

Oxia = indică ridicarea vocii
Syrmatiki = mișcare ondulatorie
Varia = lăsarea vocii în jos cu emfază
Cremasti = ridicarea vocii cu o ușoară accentuare
Apostrophul = coborîrea vocii fără emfază
Synemba = un fel de legato
Paraclitiki = execuție într-un mod de rugăciune și implorare.
Hypocrisis = semn de separație, poate o pauză mai lungă sau mai scurtă
Telia = oprire completă
Cathisti = stil narativ fără emfază [13].

Încercînd o descifrare a manuscrisului de la Iași după indicațiile lui Wellesz, nu am putut ajunge la un rezultat satisfăcător, deoarece, după ceea ce ne arată el, semnele ecfonetice nu ar indica mersul precis al vocii, ci ar indica în mod vag ridicarea și scoborîrea vocii cu sau fără emfază.

Am încercat altă tălmăcire a semnelor după indicațiile mai vechi date de Carsten Höeg, care e de părere că fiecare grupă de semne ecfonetice (incizie) ar indica o scurtă melodie sau formulă melodică [14]. Spre exemplu :

grupul de semne /.... / ar cuprinde următoarea

formulă melodică : mi, faa, fa, fa, mi, faa, laa, faa. Sînt în total 14 formule melodice aplicabile într-o pericopă. Höeg a identificat aceste formule melodice după o melodie mnemotehnică aparținînd sec. XII și care avea scrise dedesupt, în grupe perechi, toate semnele ecfonetice. Nici cu semnificația atribuită de Höeg semnelor nu am reușit să descifrez, pentru următoarele motive :

1. Dacă semnele ar fi indicat formule melodice, nu era necesară scrierea lor deasupra sau dedesubtul textului evanghelic.

2. Semnele au fost scrise sub melodia mnemotehnică pentru a fi ușor memorizate, iar nu pentru o semnificație melodică.

3. Formulele melodice nu se pot adapta oricărui text știind că unul e format din unul sau mai multe cuvinte, mai lungi sau mai scurte, propoziții de mărimi diferite ș.a.m.d.

4. Oricît de bine le-ar fi cunoscut un executant, tot nu le-ar fi putut aplica în practică fără să nu facă confuzie între formule.

5. Unele semne sînt inversate și atunci se pune întrebarea : cum se poate inversa formula melodică pe de rost la locul indicat ?

Chiar Höeg recunoaște că transcrierea se ciocnește de „multe dificultăți" și încercarea lui „nu reprezintă decît o adaptare posibilă, nu singura" [15].

Eg. Wellesz referindu-se la această transcriere, spune că Höeg „nu ne furnizează intervalul exact al cadențelor melodiei" [16].

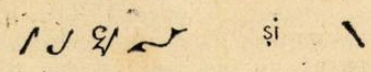
În fața atîtor dificultăți de tălmăcire și transcriere, am încercat una proprie bazată, pe de o pare, pe observațiile comparative ale semnelor din toate pericopele și alte manuscrise și pe de alta, ținînd seama de păstrarea prin tradiție a felului de citire recitativă a evangheliei și a recitativelor liturgice pînă astăzi. De altfel și A. Gastoué recomandă pentru descifrarea acestor texte, metoda apropierii de recitativele tradiționale, reale și vechi [17].

Părintele I. D. Petrescu, unicul cercetător al muzicii vechi bizantine în țara noastră și deschizător de drumuri noi în cercetarea acestei valoroase muzici, recomandă coroborarea textelor muzicale notate, care ne dau muzica vie, textele teoretice și tradiția, care se păstrează chiar scrisă, în manuscrise postmedievale [18].

Chiar Egon Wellesz vorbind de semnele muzicale din Codexul Sinaiticus 8, spune că recitativul acesta trebuie să fie foarte aproape de cantilația prezentă (adică de actuala citire a evangheliei spunem noi)[19].

Felul de distribuire și așezare a semnelor muzicale din manuscrisul de la Iași ne convinge că avem de a face cu un recitativ simplu și nu cu formule melodice, că semnele capătă înțeles după felul cum sînt așezate : deasupra, dedesubtul, la mijlocul textului sau la sfîrșit și după raportul pe care îl are fiecare grupă cu sunetul de bază al recitativului :

1. Deasupra textului sînt scrise următoarele semne :



ceea ce ne-ar indica ridicarea vocii la o anumită distanță față de tonul de bază al recitativului, exceptînd varia care coboară.

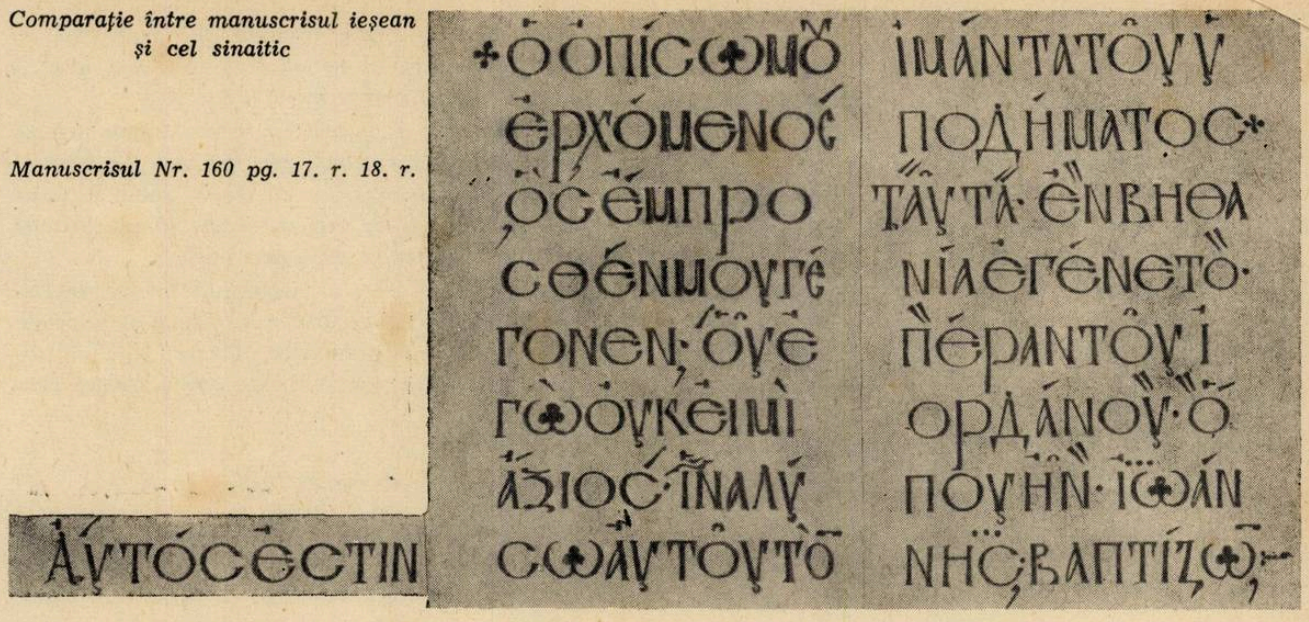
2. Sub text găsim și ceea ce ne-ar indica o coborîre a vocii afară de care e punctul de plecare al recitativului (tonul de bază).

3. Grupul hypocrisis e scris între cuvinte, probabil din cauză că ar fi ocupat mai mult spațiu

[12]. Le Père I. D. Petresco op. cit. pag. 38.
[13]. Eg. Wellesz. A. History of Byz. music 1961, pag. 252-254
[14]. C. Höeg op. cit. pg. 21—31
[15]. C. Höeg, op. cit, pag. 32
[16]. Eg. Wellesz. A. History of Byz. music, pag. 257
[17]. A. Gastoué, Catologue des manuscris de musique byzantine pg. 12.
[18]. I. D. Petrescu — Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale, pag. 99 și urm. în Studii de muzicologie vol. I.
[19]. Eg. Wellesz — A History ... pag. 257

Comparație între manuscrisul ieșean și cel sinaitic

Manuscrisul Nr. 160 pg. 17. r. 18. r.



scriindu-l sub text și e semnul care indică sunetul cel mai grav al recitativului.

4. Încheierea frazei sau pericopei e marcată de semnul + ceea ce ne arată revenirea vocii la sunetul de plecare.

Pentru a alege modul sau gama în care se desfășoară recitativul evanghelic de la Iași, vom ține seama de însăși denumirea de „ekfonetică" „citire cu voce înaltă" și de citirea tradițională care folosește modul de do (Ni) în registrul înalt. Alegem prin urmare modul de do așa cum se obișnuiește și azi la citirea evangheliei.

În ms. ieșan recitativul se desfășoară în general în cadrul unei cvinte : sol-re', așa cum este și astăzi în mod obișnuit. Rare ori depășește sunetul re', dar numai ca broderie, iar în grav ajunge excepțional pînă la fa.

Rezultatul studiului nostru comparativ asupra acestei notații se poate rezuma în următorul tablou :

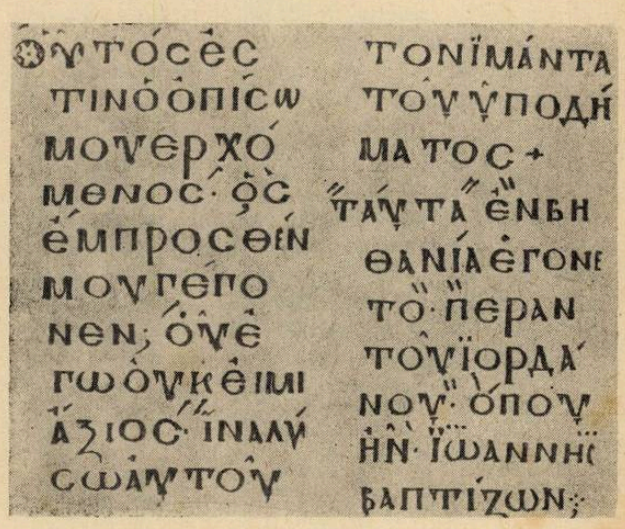
Semne simple :

Cathisti ▬ reprezintă sunetul de bază al recitativului : do'.

Oxia ╲ ridică o secundă de la tonul de bază și înseamnă re'.

Cremasti ╱ ridică o secundă accentuată (re') sau cu mai multă emfază.

Syrmatiki ~ este un ornament care după forma semnului ar indica grupul de sunete si, do', si, do', re'. Este tot o secundă ascendentă ornamentată inferior.



Monumenta Sinaitica II Tafel 39

Paraclitiki ⸗ secundă ascendentă ornamentată ca un mordent : re' mi' re'. După grafia semnului se vede că e o oxie prevăzută cu un zig-zag.

Synemba ⌣ e legato ce unește două cuvinte.

Apostrophul ❜ coboară o secundă ușoară de la sunetul de bază și poate reprezenta sunetele do', si, la, sau sol.

Varia ╱ coboară o secundă accentuată, si, la sau sol.

Telia + semnul final al oricărei propoziții muzicale și reprezentînd sunetul de bază do'.

Semne compuse

Dubla oxie // ridică o secundă accentuată și prelungește durata (re').

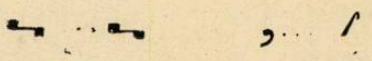
Dubla varie \\ coboară o secundă accentuată și prelungește durata, reprezentînd pe : si, la sau sol.

Chentimele ... reprezintă sunetul re' brodat cu nota superioară (re' mi' re').

Apeso exo ... secundă inferioară și trece la secunda superioară : si ... do' ... re'.

Hypocrisis trei apostrofi indică o cvartă descendentă de la sunetul de bază do'. Reprezintă totdeauna sunetul sol grav.

Toate aceste semne sînt folosite și au semnificație numai pereche, identice sau diferite astfel :

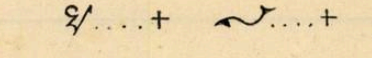


În lucrarea noastră despre notație, dăm un tablou al tuturor combinațiilor de semne ecfonetice din manuscrisul ieșan. Deocamdată semnalăm că semnul Cathisti are 5 combinații, Telia 7, grupul de semne ascendente repetate 5, descendente repetate 5 și semnele ascendente și descendente 6.

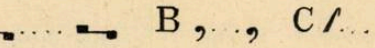
Din studiul comparativ al celor 18 pericope rezultă următoarele :

1. 14 pericope încep cu grupul cathisti :
= do' ... do'

2. Toate frazele inițiale se termină cu unul din grupele :



3. Toate perioadele inițiale au în schema lor una din inciziile următoare :



și care sînt amplificate în modul cel mai variat.

În partea medie a pericopelor găsim folosite foarte variat grupurile de mai sus, după textul respectiv și după ideile pe care executantul trebuie să le sublinieze. Se află fraze tipice pentru afirmații, întrebări, răspunsuri, întrebări și răspunsuri, vocative etc. și pe care le semnalez în lucrarea noastră, într-un tabel detaliat al fiecărui grup de semne cu combinațiile lui multiple.

Din comparația frazelor finale ale pericopelor rezultă următoarele :

1. 11 pericope termină cu incizie ... (do' ... do') precedată de grupul chentime.

2. 7 pericope au fraza formată din oxii duble și varii duble ceea ce înseamnă o intensificare a recitativului și o lungire apreciabilă a duratelor.

3. 6 fraze finale reproduc cu semne simple frazele cu semne duble din celelalte pericope, ceea ce înseamnă că încheierea pericopelor cu semne duble se făcea cu mai multă tărie, iar cele cu semne simple în mod obișnuit, ca în partea medie a pericopelor.

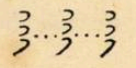
4. Trei pericope termină neobișnuit în sol sau fa. Aceste sînt finaluri care dispar, pentru a fi înlocuite cu semnele dublate (terminații intense) și care formează caracteristica manuscriselor epocii clasice (sec. X—XII).

Stabilirea datei manuscrisului de la Iași

Notația ecfonetică apare și se dezvoltă între sec. VI—XIV, apoi dispare. După C. Höeg sînt patru epoci : 1) arhaică sec. VI—VII ; 2) epoca de fixare și consolidare a notației, sec. VIII—IX ; 3) epoca clasică sec. X—XII și 4) epoca de decadență și dispariție sec. XIII—XIV [20].

Notația manuscrisului ieșan aparține epocii de fixare și consolidare a notației (sec. VIII—IX) pentru că are aceleași semne ca această epocă, se găsesc finaluri cu semnele dublate alături de altele cu semne simple și pe alte sunete decît pe cel de bază al recitativului. Afară de aceste particularități găsim grupul Syrmatiki folosit numai sub forma simplă.

Grupul Hypocrisis format din doi apostrofi este inexistent, iar folosirea dublă a grupului cu 3 apostrofi e înlocuită uneori în formă prescurtată astfel :



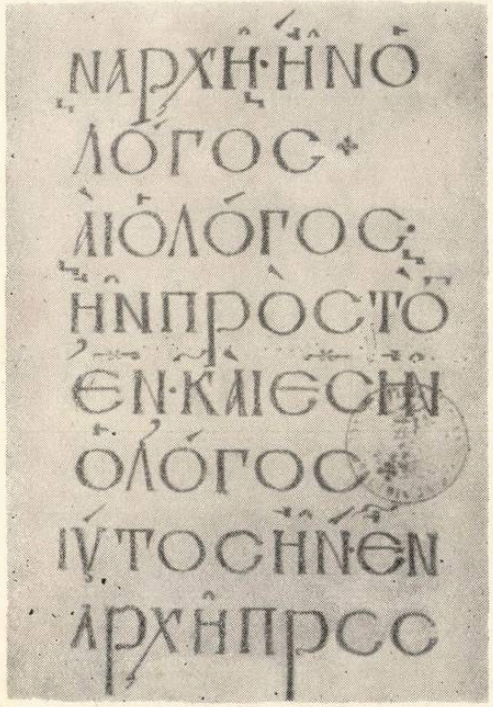
Grupul chentime e folosit totdeauna în final și foarte rar în partea medie a pericopelor și niciodată în două grupe consecutive.

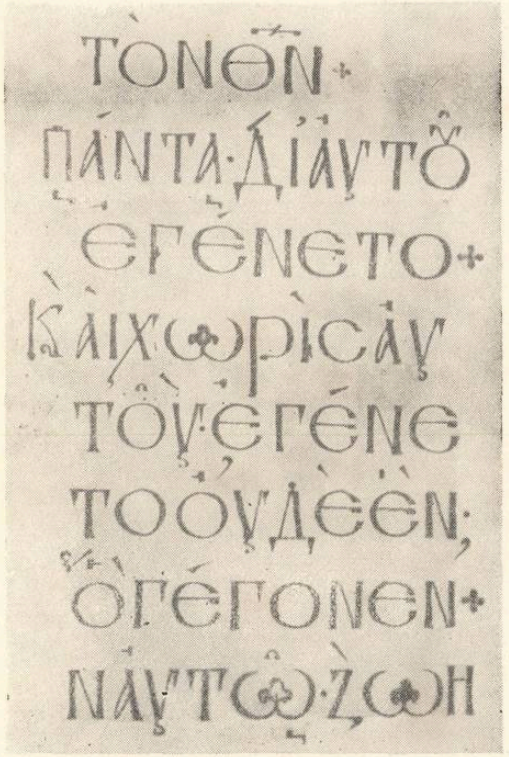
Dacă notația manuscrisului se poate atribui, pentru motivele de mai sus, sec. VIII—IX, cît privește caligrafia textului evanghelic ne sugerează alt fapt. Dacă comparăm scrisul manuscrisului ieșan cu o pagină din Codex Sinaiticus graecus 204 Leningrad [21] se vede imediat identitatea de scris și de notație muzicală. (Vezi exemplele de la pag. 23). Pe planșă șirul I și II din stînga se află versetele 26—28 din Evanghelia de la Ioan cap. I. Dacă comparăm aceste versete cu cele din manuscrisul ieșan — (Evanghelia II, luni săptămîna luminată, partea de la sfîrșit, pag. 17 r. — 18 r.) vom observa că literele sînt identic caligrafiate, inciziile notației sînt la fel,

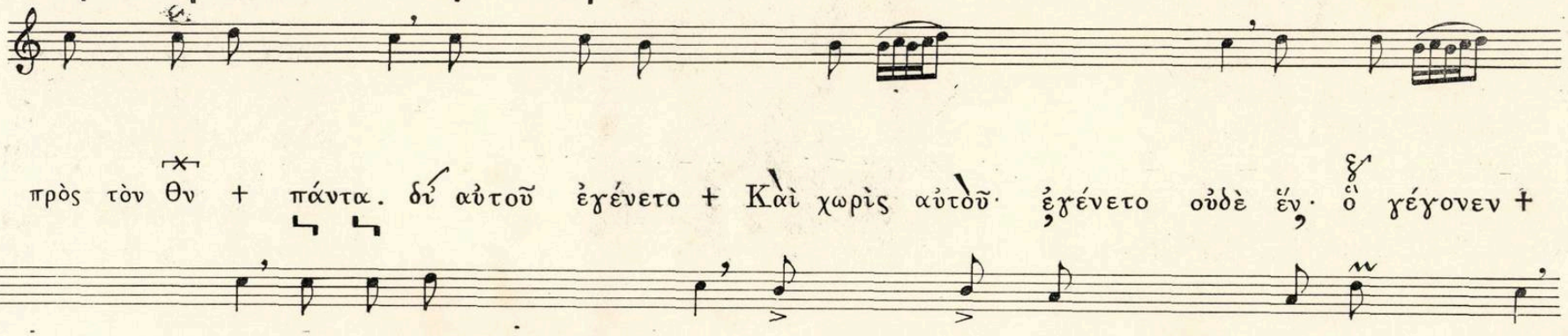
[20]. C. Höeg op. cit. pag. 108 și 137

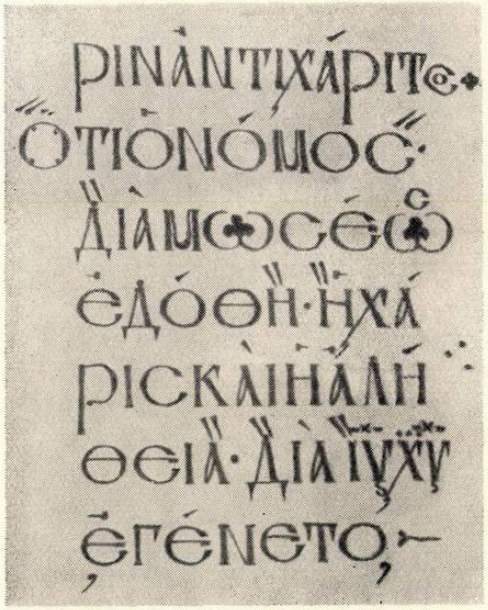
[21]. Vezi V. Beneșevici. Monumenta Sinaitica II. Tafel. 39. Planșa e publicată de E. Wellesz în Byzantinische Musik Breslau 1927, p. 86

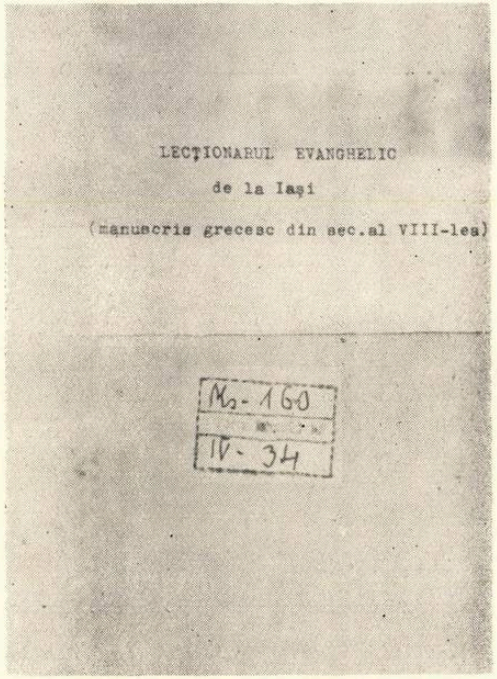
ΕΥΑΓ
ΓΕΛΙΟΝ
ΕΙCΤΟΑΓΙ
ΟΝΠΑCΧΑ
ΕΚΤΟΚΑ
ΙΩΑΝ
Ν.1ον


ΝΑΡΧΗΗΝΟ
ΛΟΓΟC
ΛΙΟΛΟΓΟC
ΗΝΠΡΟCΤΟ
ΕΝΚΑΙΕCΗΝ
ΟΛΟΓΟC
ΙΥΤΟCΗΝΕΝ
ΑΡΧΗΠΡCC


ΤΟΝΘΝ
ΠΑΝΤΑΔΙΑΥΤΟΥ
ΕΓΕΝΕΤΟ
ΚΑΙΧΩΡΙCΑΥ
ΤΟΥΕΓΕΝΕ
ΤΟΟΥΔΕΕΝ
ΟΓΕΓΟΝΕΝ
ΝΑΥΤΩΖΩΗ

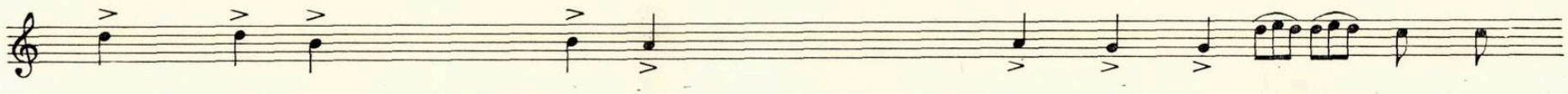

Ἐν ἀρχῇ· ἦν ὁ Λόγος + καὶ ὁ Λόγος · ἦν πρὸς τὸν θν· καὶ θς ἦν ὁ Λόγος + Οὗτος ἦν· ἐν αρχῇ
πρὸς τὸν θν + πάντα. δι' αὐτοῦ ἐγένετο + Καὶ χωρὶς αὐτοῦ· ἐγένετο οὐδὲ ἕν· ὃ γέγονεν +





Ὅτι ὁ νόμος. διὰ **Μωσέως** ἐδόθη· ἡ χάρις καὶ ἡ ἀλήθεια· διὰ Ἰῦ Χῦ ἐγένετο ~

Puternic



Lecționarul evanghelic de la Iași. Manuscris grecesc din sec. VIII (Începutul și sfîrșitul primei evanghelii).

cu deosebire că deasupra cuvîntului ἵνα pe planșa codicelui sinaitic se află oxia, iar în ms. ieșan syrmatiki. De asemenea în șirul al II-lea din Codex Sinaiticus cuvintele ὅπου ἦν
au varii simple, iar în ms. ieșan au varii duble. Regretăm că ms. ieșan nu are locul din Luca 24, 12 — 15 pentru a fi comparat cu Codex Sinaiticus.

Dacă e adevărat că planșa aparție sec. X, atunci și ms. de la Iași poate fi atribuit acestui secol din punct de vedere caligrafic. S-ar putea să fie o copie scrisă în sec. X după un ms. din sec. VIII—IX. Neavînd la îndemînă vol. II din lucrarea lui V. Beneșevici cum și alte manuscrise ecfonetice pentru a compara și alte pericope, ne mulțumim a enunța și această ipoteză care va trebui cercetată și verificată ulterior.

Deci după notația muzicală și caligrafia textului, manuscrisul s-ar putea plasa între veacurile VIII—X inclusiv. De această părere este și paleograful Mihai Regleanu de la Arhivele Statului, care crede că în aceste veacuri caligrafia era aproximativ aceeași și deci putem fixa data manuscrisului în acest cadru istoric.

Prezentarea sumară făcută manuscrisului de la Iași, ne îngăduie să tragem următoarele concluzii privitoare la importanța sa ca monument străvechi al muzicii creștine :

1. Semnele muzicale din manuscrisul ieșan reprezintă sunete mai mult sau mai puțin fixe și nu formule muzicale.

2. Citirea Evangheliei se făcea în tonul unui recitativ melodic simplu, care ținea seama de accentul cuvintelor, de accentul principal al frazelor și membrelor de frază.

3. Recitativul evanghelic nu era lăsat la libera improvizație de moment a cititorului, ci fiind pus pe note, se fixa în scris o tradiție unitară de citire în lumea creștină și se da textului o interpretare muzicală corespunzătoare conținutului de idei. În felul acesta, citirea emoționa pe ascultători fiindcă însăși notația indica cititorului caracterul emoțional al textului.

4. Cadrul în care se mișca recitativul era cvinta sol-re'.

Excepțional atinge pe mi' ca broderie a lui re' iar în grav ajunge la sol și fa.

5. Marea importanță a acestui ms. este că în mod indirect ne facem o idee despre felul cum se rosteau rugăciunile, ecfonisele, ecteniile și toate recitativele în sec. VIII—X atît în Bizanț, cît și probabil în părțile noastre.

Dăm în transcriere pe notația apuseană începutul și sfîrșitul Evangheliei dela Paști (folio 5 r., 5 v. și 11 v.). (Ioan. cap. I, 1—4 și 17). Menționăm că unele cuvinte în textul original nu au spiritele și accentele cuvenite și nici iota subscris, grație probabil faptului că e o scriere uncială.

Din activitatea de cenaclu a Uniunii Compozitorilor

Secția de muzică simfonică și de cameră. — Ciclul „Portrete de compozitori români : „MIHAIL JORA la 75 de ani.

Suită din comedia coregrafică „Hanul Dulcineea" (libret de Mariana Dumitrescu) ; *Lieduri* pe versuri de T. Arghezi, Mariana Dumitrescu, Marcel Breslașu și Emanoil Ciomac. Interpreți : Olga Sandu, și Valentin Teodorian ; la pian Lisette Georgescu și Nicolae Rădulescu. Prezentare : Vasile Cristian.

— *Muzică românească contemporană :* D. Capoianu — Variațiuni cinematografice ; St. Niculescu — Cantata a III-a pentru mezzo-soprană și orchestră de cameră ; Pascal Bentoiu — Simfonia ; Dimandi Gheciu — Cvartetul de coarde nr. 2 ; Marțian Negrea — Lieduri pe versuri de Lucian Blaga ; Mansi Barberis — Lieduri pe versuri de Al. O. Teodoreanu și George Lesnea ; Marcel Mihalovici — „Stanțe" pe versuri de Mariana Dumitrescu. Interpreți Elisabeta Neculce-Carțiș și Vasile Micu, la pian Gheorghe Costinescu.

— *Festivalul internațional „Toamna la Varșovia" — 1966.*

Prezentare : Carmen Petra-Basacopol, Dan Constantinescu, Gh. Costinescu, St. Zorzor.

— *Ciclu „Curente și figuri în muzica contemporană" : Igor Stravinsky.*

Prezentare : Ada Brumaru.

Secția muzică de mase și corală

— *Piese corale dezvoltate :* E. Lerescu — Convoi în noapte ; V. Spătărelu — Mici cantate ; St. Zorzor — Patru idile ; Doru Popovici — Omagiu lui Eminescu ; N. Brînduș — Cîntec de dor.

Secția muzică ușoară

— Lucrări de : Gherase Dendrino, Richard Stein, Eugen Teger, Gelu Solomonescu, Laurențiu Profeta, Sile Dinicu, Edmond Deda, Florentin Delmar, Henri Mălineanu, St. Kardoș, Adalbert Winkler, Viorel Doboș, Elly Roman, Emanuel Ionescu, Mișu Iancu, Anatol Albin.

Inceputurile teatrului muzical românesc

de Viorel Cosma

În seara zilei de 27 decembrie 1816 s-a semnat în Iași actul de fondare al teatrului în limba română: *Mirtil și Hloe*, pastorala lui Jean Pierre Florian, a văzut lumina zilei — în traducerea lui Gheorghe Asachi și în interpretarea fiilor de boieri moldoveni — în casele hatmanului Costache Ghica. Cărturarul ieșean și-a mărturisit mai tîrziu intențiile de „a face o breșă în acea străinomanie adresînd limba patriei către inimi patriotice".

Subiectul inspirat din viața țăranilor, costumele populare și scenografia sugerînd peisajul românesc, au completat armonios cadrul în care eroii au rostit pentru întîia oară graiul strămoșesc pe scena moldoveană.

Cu toate că încă din secolul XVIII Alecu Beldiman, Constantin Kogălniceanu și alții au tradus piese de Voltaire, Molière, Metastasio, Regnard, spre „podoaba limbii românești", totuși ideia de teatru trebuia pusă în practică, transpusă pe scenă. Meritul actului de îndrăzneală revine lui Gh. Asachi, iar semnificația primului spectacol în limba română se conturează — în amploarea multilaterală — de-a lungul veacului XIX. În mai puțin de un deceniu de la premiera ieșeană, la Arad, Oravița, București, se construiesc și se deschid teatre, se joacă piese în limba română, se afirmă ideia majoră a Teatrului național. Scena va deveni o tribună de luptă patriotică, un instrument activ de mobilizare a maselor, un factor hotărîtor de cultură, de educație morală a poporului.

Alături de teatrul de proză s-a dezvoltat și teatrul muzical. Nu de puține ori, aceiași actori și aceeași scenă au adăpostit genul liric prin pastorale cu muzică, cantonete, egloge, vodeviluri. Arta muzicală populară atingînd nivelul profesionist încă din sec. XVIII (lăutarii), a impulsionat nașterea timpurie a unor forme culte lirico-dramatice. Așa au apărut primele piese de teatru cu muzică și dansuri populare, punînd bazele genului lirico-dramatic original.

★

Cercetările privitoare la începuturile teatrului muzical pe teritoriul nostru au dus la relevarea unor documente, în bună parte inedite, care impun reconsiderarea unor aspecte și momente referitoare la fenomenul artistic profesional (cult). Dacă ar fi să amintim numai faptul că apariția spectacolului muzical autohton vodevilul, piesa cu muzică) fixată pînă acum în prima jumătate a sec. XIX, trebuie coborîtă de aci înainte în veacul XVIII, am justifica necesitatea elaborării unor concluzii corespunzătoare de către muzicologia noastră.

Poate că ar merita o atenție sporită din partea muzicologiei contemporane, descoperirea primelor texte dramatice românești cu muzică, scrise în urmă cu *două sute de ani* în Transilvania, după cum vom acorda greutatea meritată primelor reprezentații în limba română (sec. XVIII) de la Blaj, Brașov și centrele maramureșene.

Este cunoscută prezența la București în timpul răscoalei lui Tudor Vladimirescu a uneia dintre cele mai mari cîntărețe de la începutul secolului trecut (Angelica Catalani) în fruntea unui ansamblu liric din occident, fapt care îmbogățește cunoștințele privind istoria teatrului nostru muzical, relațiile dintre acesta și viața muzicală europeană de tradiție.

★

Spectacolul lirico-dramatic pe teritoriul țării noastre, realizat fie prin intermediul trupelor străine, fie de către ansamblurile diletanților autohtoni, se semnalează în Valahia, Moldova, Transilvania și Banat în a doua jumătate a sec. XVIII. Din izvoarele cunoscute pînă acum în istoriografia noastră (Fr. J. Sulzer, Adolf Marienburg, J. Fr. Trausch, Eugen Filtsch, N. Iorga, Emil Sigerus, Iulius Bieltz, George Breazul), posedăm date sigure despre reprezentații de operă, Timișoara (1771), Sibiu (1772), București (1772 — trupa impresarului Livio Cinti), Mediaș (1773), Ticvaniul Mare (1775), Blaj (1778—1780), Brașov (1782), București (1785)[1], Arad (1786), Oravița (1788), Timișoara, Sibiu (1791), București (1792 — trupa impresarului Francesco), Iași, Sibiu (1795), Timișoara, Sibiu, Brașov (1796), Sibiu, Brașov (1798) etc. Spectacolele au avut loc în limbile română, germană, italiană. Unele opere au fost scrise pe teritoriul nostru, fie de către muzicieni străini (Karl Dietters von Dittersdorf, Johann Baptist Hunneberg), fie de către compozitori autohtoni (sibianul Anton Hubatschek). În anii 1795—1796 s-au reprezentat la Sibiu opera în patru acte *Das Freudenfest zu Tunis* de „cancelistul" Anton Hubatschek, *Die Einquartirung* de același compozitor, libre-

1. În seara zilei de 20 dec. 1785, filozoful englez Jeremiah Bentham a asistat în capitala Valahiei la o seară de operă oferită de o trupă lirică italiană condusă de Constantin, diac al doilea al visteriei bucureștene. Informație comunicată de muzicologul Cristian Ghenea. Vezi: H. Tope: *Voyage of Jeremiah Bentham in Valachia and Moldovia*. În: *Slavonik Rewiew*, London, 32, 1951, p. 272.

tist fiind „căpitanul Schrind din regimentul 1 românesc de grăniceri“ [2].

Care sînt *factorii* ce au înlesnit apariția genului lirico-dramatic la noi și pe ce *căi* a pătruns opera (spectacolul muzical cel mai complex) în Țara Românească și Moldova ?

Dacă vom urmări traseul trupelor străine poposite la București și Iași pînă în 1830, vom stabili două direcții principale de acces : una din occident (Viena, Budapesta, Arad, Timișoara, Sibiu, Brașov, București) și alta din Rusia (Kiev, Cernăuți, Iași sau Petersburg, Odesa, Iași, București). Prima s-a dovedit mai trainică, înlesnind în special pătrunderea ansamblurilor germane și franceze. A doua a favorizat contactul cu trupele italiene.

Desigur că dorința de afirmare a specificului național trebuie așezată la loc de frunte printre elementele creatoare stimulatorii ale începuturilor.

Încă de la *mijlocul sec.* XVII, directorul școlii reformate din Orăștie, Mihail Halici, a tradus în limba română și a reprezentat cu școlarii săi spectacolul *Kantek rumanesku de dragoste*, melodiile fiind luate din folclorul nostru [3]. De asemenea, nu întîmplător, cele mai vechi texte dramatice românești cu muzică au apărut în sec. XVIII în Transilvania *(Judecata Vlădicului, Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragediae expressa, Comedia pastorală* și *Odă pentru pomenirea mutării cei de-a pururea a Augustei Mariei Theresei)*, teritoriu aflat sub stăpînirea austro-ungară.

Contactul cu unele curente literare, filozofice, muzicale din occident, în special cu ideile Renașterii, cu iluminismul apusean, a determinat un avînt în domeniul artistic fie prin imitarea modelelor străine, fie chiar prin import (opera, de pildă). Aceasta ar fi o altă cauză determinantă în apariția noilor forme muzicale.

În sfîrșit, un aspect poate insuficient studiat pînă acum, dar favorabil pentru pătrunderea trupelor lirice din occidentul Europei pînă în inima Transilvaniei (și în Valahia și Moldova) și pentru stimularea teatrului muzical, rămîne acela determinat de Revoluția franceză din 1789. Evenimentele politice din apus au împins actori, cîntăreți, impresari, ansambluri lirice, spre răsăritul continentului.

O dată cu ei a apărut un nou repertoriu, compozitorii Revoluției franceze André Ernest Modest Grétry, Étienne Nicolas Méhul, Nicolas Marie-Dalayrac, Luigi Cherubini, Daniel François Ésprit-Auber ș.a., fiind prezenți pe afișele noastre muzicale *(Zémire et Azor, Alexis, Joseph, Deux mots, Cőlina, Der Wasserträger in Paris, Fra Diavolo)*. Nivelul superior de interpretare, adeseori neatins pînă atunci la noi, multitudinea talentelor, au surprins publicul și cronicarii timpului (Adolf Marienburg, Joseph Trausch) ce nu s-au sfiit să afirme deschis că „n-ar fi ajuns niciodată la noi, dacă evenimentele generale (căderea lui Napoleon) *n-ar fi împins* pe actori adînc în Transilvania și Ungaria. Lucrările clasice au alungat piesele ușoare italiene și franceze, apărînd drame și opere moderne. Cîntăreții și actorii Seve, Reichardt, Dunst, Fischer, Scotti și doamnele Scotti, Dille, Marescalchi, Zöllner, au constituit gloria scenei și trăiesc încă în memoria celor care i-au văzut“ [4].

Este interesant de remarcat faptul că operele comice franceze cu caracter revoluționar au pătruns atît de repede în conștiința tineretului român din Transilvania (Blaj) încît nu de puține ori versurile unor scriitori clasici români, ca George Barițiu de pildă, se cîntau (în 1833) pe arii din... *Fra Diavolo* de Auber ! [5].

Evenimentul cel mai important care a consemnat contactul Bucureștilor cu Franța la începutul sec. XIX va rămîne fără îndoială prezența în capitala Valahiei a trupei *Operei italiene* din Paris, condusă de marea cîntăreață Angelica Catalani (1780—1849).

Nu știm precis de unde a venit trupa italiană la București. Înclinăm să credem că se întorcea din Rusia spre occident [6]. Asupra repertoriului și a componenței formației lirice dispunem de cîteva prețioase amănunte. Știm că locul principal pe afișe l-au ocupat operele lui Gioacchino Rossini, Pietro Generali, Carlo Guglielmi și Vincenzo Pucitta, două lucrări ale compozitorilor italieni *(Bărbierul din Sevilla* și *Aristodemo)*, păstrîndu-se în manuscrise la București pînă în zilele noastre.

Printre operele reprezentate s-au numărat și *Cenușereasa* de Rossini, *Le lagrime d'una vedova* de Generali, *Die Wahl eines Braütigams* [Alegerea unui mire] de Guglielmi.

Dintre interpreți, documentele cercetate pînă acum ne-au dezvăluit următoarele nume : Angelica Catalani, Donati, Storazzi, Guglielmini, Bondioli și Visconti.

Dacă muzica lui Rossini răsunase în teatrul de la *Cișmeaua Roșie* cu prilejul turneului trupei lui Johann Gerger la București (1818), în schimb lucrările celorlalți compozitori păseau pentru prima dată pe meleagurile Valahiei.

Majoritatea operelor amintite s-au jucat cu mare succes la *King's Theatre* din Londra, unde Carlo Guglielmi (1808—1810) și Vincenzo Pucitta (1810—1814) au fost dirijori permanenți. Prezența numelor lor la București constituie prima mărturie a legăturii Capitalei Valahiei cu metropola britanică.

Un voluminos manuscris muzical (356 p.) păstrat în Biblioteca Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București de peste 100 de ani, a avut darul să ne dezvăluie — prin pagina de titlu și prin însemnarea autografă a copistului de pe ultima filă a documentului — atît amănunte despre compozitorul italian, cît mai ales să confirme prezența trupei lui Catalani la București. Iată pagina de titlu : *Aristodemo / opera tragica / Del Sign. Vincenzio Pucitta / Compositore al Reggio / Teatro di Londra, 1814*“. Așa dar, autorul fusese angajat al Teatrului Regal din Londra. După ultima măsură a partiturii generale (de la

2. Afișul din 13 martie 1796. Colecția bibliotecii *Biserica Neagră*, Brașov.

3. Mărcuș, Șt. *Thalia română* Vol. I. Timișoara, Inst. de arte grafice G. Mathei, 1946, p. 76.

4. Trausch, Joseph Franz. *Collectanea zu einer Partikular-Historie von Kronstadt*. Zweiter Baund, 1820, manuscris, p. 471—474. Arhivele Stat. Brașov.

5. *Versuri cîntate în teatrul de diletanți clerici din Blasiu* (1833). Mass. Biblioteca Academiei R.S. România.

6. Biografii cîntăreți Angelica Catalani afirmă că începînd din 1818 artista a întreprins turneele sale răsunătoare în toată Europa, între 1820—1821 aflîndu-se în Polonia și Rusia. Pe de altă parte, apariția ansamblului pentru „prima oară“ la Brașov și Sibiu, după semnalarea trupei la București, ne îndeamnă să acceptăm ipoteza că Transilvania a constituit calea de întoarcere spre occident a trupei italiene.

p. 356) se poate citi : „*Mr. Walker copiest to The King's theatre hay Market London, 22 d. Season*“ [7].

Însemnarea copistului englez ne dovedește că manuscrisul s-a realizat la Londra, în perioada cînd Vincenzo Pucitta și Angelica Catalani erau angajații scenei lirice britanice. Aceasta s-a întîmplat între anii 1810—1814 [8]. „Punctul culminant al carierii sale — scria John W. Klein în enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* — a fost premiera de gală a marii opere *Aristodemo* din 9 iunie 1814 în fața familiei regale engleze, a țarului rus Alexandru I și a împăratului prusac Friedrich Wilhelm III“ [9]. Între anii 1815—1817 compozitorul Vincenzo Pucitta a însoțit-o pe Catalani — în calitate de acompaniator — la Paris (deținînd bagheta *Operei italiene*) și în diferite turnee prin Europa. Astfel se explică aducerea partiturii generale de la Londra în București. În decursul frămîntărilor Răscoalei din 1821, manuscrisul a rămas într-o familie boierească valahă, ulterior intrînd în posesia lui Johann Andreas Wachmann.

Cu textul operei *Aristodemo* publicul românesc luase cunoștință cu un an înainte (1820). Printre piesele clasice reprezentate de mișcarea eteristă la București în limba greacă pe scena teatrului de la *Cișmeaua Roșie* s-a aflat și *Aristodem* de Vincenzo Monti, lucrare care a servit ca libret al operei lui Pucitta.

Cu numele compozitorului italian, publicul nostru se va mai întîlni pe afișe. Cîntăreața Henriette La Roche va concerta în aprilie 1826 în Brașov, programele recitalurilor sale cuprinzînd marea arie de bravură *Calma o caro !*, rondo-ul „alla polacca“ intitulat *La placida campagna* și piesa *Mio ben per te questa anima*, toate pagini de virtuozitate de Vincenzo Pucitta.

Asupra spectacolelor de la București ale trupei italiene condusă de Angelica Catalani, dispunem în prezent de suficiente izvoare documentare, spre a putea definitiv atesta prezența acestui valoros ansamblu în anul 1821 în capitala Valahiei.

Istoricul brașovean Joseph Franz Trausch ocupîndu-se de viața muzicală a orașului de la poalele Tîmpei, menționează următoarele : „O trupă de operă italiană, cea mai bună care a fost auzită vreodată în Brașov, a dat spectacole în lunile mai, iunie și iulie 1821. Această trupă a *venit aci din Țara Românească* (s.n.). De aci trupa a plecat la Sibiu, Viena și așa mai departe în străinătate“ [10].

Din amănuntele cronicarului brașovean deducem că trupa italiană a cîntat la București în primele luni ale anului 1821. Restul informațiilor lui Trausch se bazează pe datele furnizate de studiul *Theater und Musik in Kronstadt* de Adolf Marienburg : „O deosebită bucurie a produs prietenilor operei trupa italiană pe care întîmplarea a adus-o la Brașov în 1821 continuă autorul, amintita trupă *care fusese angajată la București* (s.n.), aci în Brașov a prezentat o serie de opere italiene de cel mai modern gust. Primadonă a fost marea cîntăreață Catalani care a umplut de glorie în acea perioadă întreaga lume și care și-a făcut un marș triumfal în întreaga Europă, creind aici lucruri nemaiauzite. Cîntăreții Donati, Storazzi s-au asociat la același succes, fiind foarte apreciați. Ei ne-au făcut cunoscut muzica italiană care în epoca de glorie a lui Rossini domina pretutindeni scenele cu vădita ei superioritate“ [11].

În sfîrșit, din memoriile lui Gyula Lajos, desprindem următoarele rînduri asupra trupei lirice italiene ascultată în Brașov.

„Prima-Donna Catalani cîntă *non plus ultra* și celelalte — toate — cîntă bine“ [12].

Un alt memorialist (Nicolae Sutzo) ne completează datele turneului cu amănunte asupra sălii unde au avut loc spectacolele : „Cîtva timp am avut la Brașov o operă italiană. Mica trupă din care era compusă, *fusese chemată la București* (s.n.), cînd evenimentele de la 1821 o făcură să urmeze emigrația generală. Se improvizase o scenă într-o sală destinată balurilor publice, la primul etaj al unei case.

Localul despre care amintește Nicolae Sutzo se pare a fi casa de schimb comercial a societății *Lippa*, construită de Hirscher în 1545 în piața centrală a orașului (astăzi clădirea restaurantului *Cerbul carpatin*). Aci s-au prezentat spectacole de către saltimbanci, comedianți, arlechini, trupe de teatru și operă pînă la 5 octombrie 1794 cînd o nouă sală (a lui Samuel Abraham) i-a luat locul, casa lui Hirscher fiind destinată balurilor, nunților și petrecerilor particulare [14].

Spectacolele trupei italiene au început la 3 mai 1821 cu opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini și — după 11 reprezentații — turneul s-a încheiat la 15 iulie 1821. Din păcate o parte din afișele colecției Trausch s-au pierdut încît nu putem reconstitui repertoriul integral al formației lirico-dramatice.

Puternica impresie lăsată de Angelica Catalani publicului nostru s-a datorat vocii sale excepționale, agilităților tehnice. Registrul vocal al cîntăreței se întindea de la sunetul *La* grav pînă la *Sol* supraacut“ [16]. O asemenea interpretă nu se va mai auzi în București pînă către sfîrșitul secolului XIX cînd Adelina Patti va fi oaspetele *Operei Române*.

Amintirea sopranei italiene va stărui atît de puternic la noi încît nu de puține ori unii interpreți — spre a-și atrage auditorul — vor menționa special pe afișele de concert că piesa respectivă făcea parte din repertoriul Angelicăi Catalani. De asemenea, de mare circulație în Transilvania s-a bucurat între anii 1826—1830 parodia muzicală în două acte *Die falsche Catalani* de Ignaz Schuster.

---

7. Biblioteca Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, M.R.II 43.

8. Smith, W. C. *The Italian Opera and Contemporary Ballet in London, 1789—1820*. London, 1955. The Society for Theatre Research.

9. Klein, John W. *Pucitta Vincenzo*. În : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 10, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1962, p. 1739—1742.

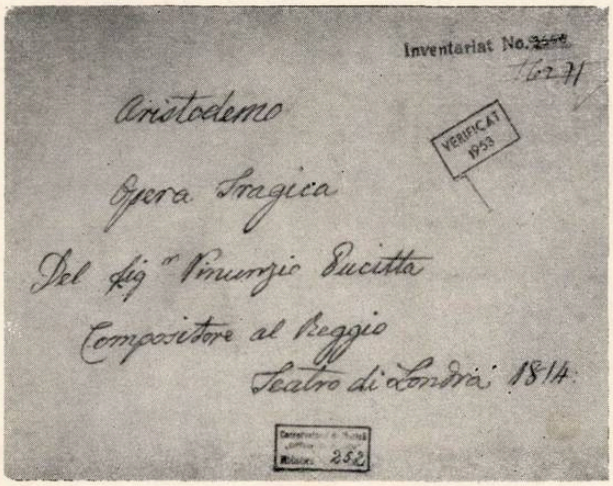
10. Trausch, Joseph Franz. *Collectanea zu einer Partikular-Historie von Kronstadt*, op. cit., p. 473.

11. Marienburg, Adolf. *Theater und Musik in Kronstadt*. În : *Blätter für Geist, Gemuth und Vaterlandskunde*, Brașov, nr. 16, din 18 apr. 1839, p. 131—132.

12. Lupaș, I. *Cum trăiau în Brașov boierii refugiați din Țara Românească în cursul revoluțiunii lui Tudor Vladimirescu* : În : *Țara Bîrsei*, Brașov, 4, nr. 3, din mai—iunie 1932, p. 200—202.

14. Marienburg, Adolf. *Theater und Musik iin Kronstadt*. art. cit.

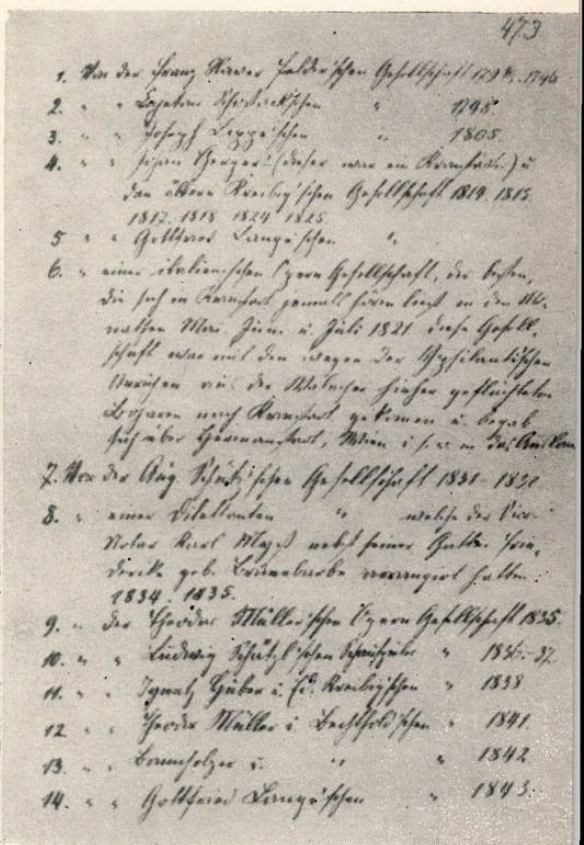
16. *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*. Milano, Ed. Ricordi, 1959, p. 271.



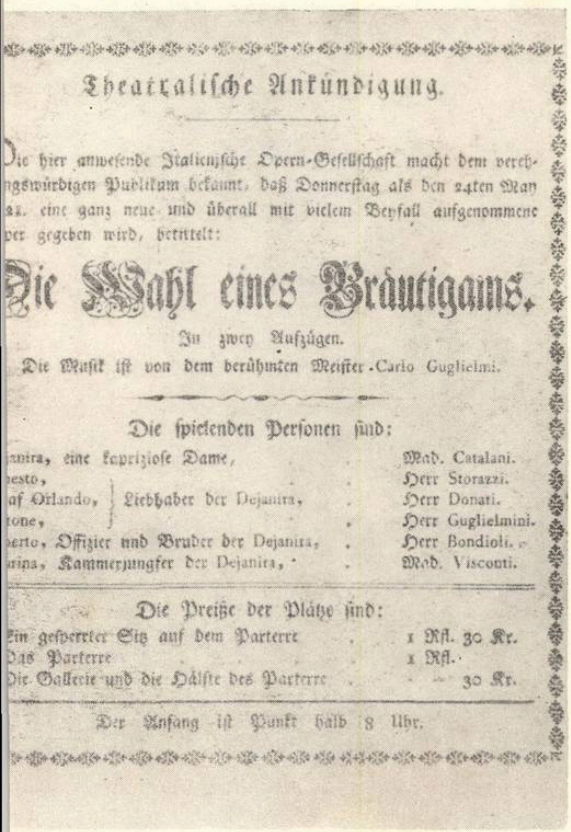
Pagina de titlu a manuscrisului operei Aristodemo *de Vincenzo Pucitta. Colecția Conservatorului Ciprian Porumbescu — București.*

Soprana Angelica Catalani.

Clădirea Hirscher (sec. XVI) în care s-au desfășurat primele spectacole lirice din Brașov. Colecția Bibliotecii Academiei R.S.R.



Însemnare autografă a lui Fr. J. Trausch, pri turneul trupei Catalani în anul 1821 la Br Colecția Arhivelor Statului, Brașov.



Theatralische Ankündigung.

Die hier anwesende Italienische Opern-Gesellschaft macht dem verehrungswürdigen Publikum bekannt, daß Donnerstag als den 24ten May 21. eine ganz neue und überall mit vielem Beyfall aufgenommene per gegeben wird, betittelt:

Die Wahl eines Bräutigams.

In zwey Aufzügen.

Die Musik ist von dem berühmten Meister Carlo Guglielmi.

Die spielenden Personen sind:

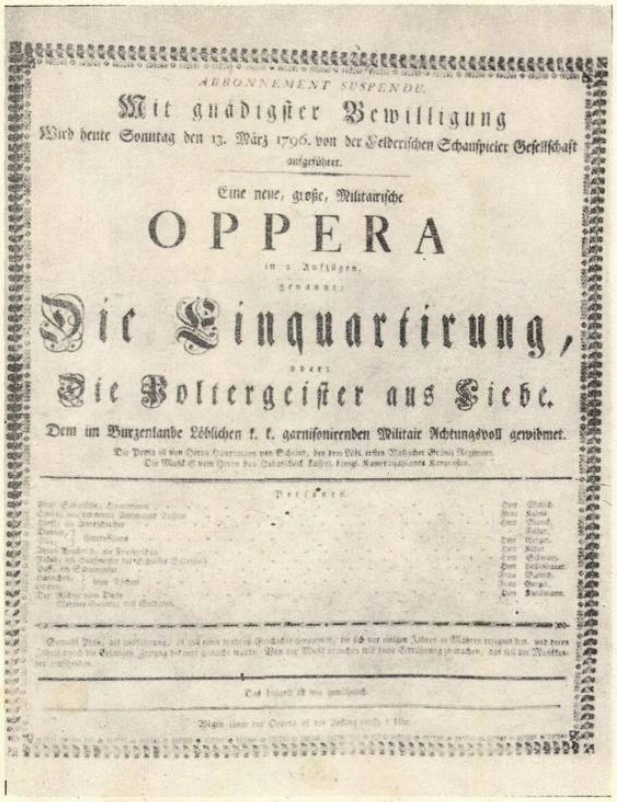
anira, eine kapriziose Dame,		Mad. Catalani.
esto,		Herr Storazzi.
af Orlando,	Liebhaber der Dejanira,	Herr Donati.
one,		Herr Guglielmini.
erto, Offizier und Bruder der Dejanira,		Herr Bondioli.
rina, Kammerjungfer der Dejanira,		Mad. Visconti.

Die Preiße der Plätze sind:

Ein gesperrter Sitz auf dem Parterre	1 Rfl. 30 Kr.
Das Parterre	1 Rfl.
Die Gallerie und die Hälfte des Parterre	- -- 30 Kr.

Der Anfang ist Punkt halb 8 Uhr.

işul trupei Angelica Catalani la Braşov cu opera rea unui mire *de Carlo Guglielmi (24 mai 1821). Colecţia Bibliotecii Bisericii Negre.*



ABONNEMENT SUSPENDU.

Mit gnädigster Bewilligung

Wird heute Sonntag den 13. März 1796. von der Seilerischen Schauspieler Gesellschaft aufgeführet.

Eine neue, große, Militarische

OPPERA

in 2 Aufzügen,

genannt:

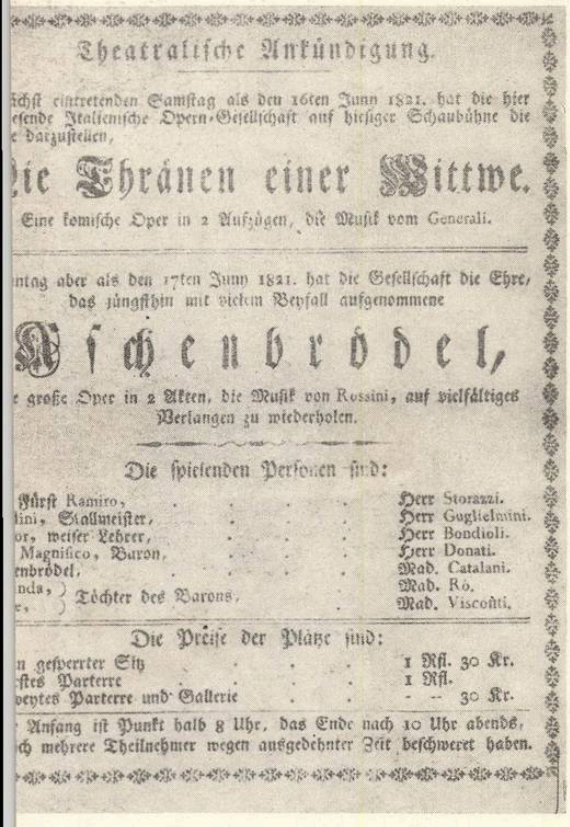
Die Einquartirung,

oder

Die Poltergeister aus Liebe.

Dem im Burzenlande Löblichen k. k. garnisonierenden Militair Achtungsvoll gewidmet.

Afişul premierei (Sibiu, 13 martie 1796) operei originale Incartiruirea *de Anton Hubatschek, libretul de căpitanul Schrindt din „regimentul întîi de grăniceri români". Colecţia Bibliotecii Bisericii Negre.*



Theatralische Ankündigung.

ächst eintretenden Samstag als den 16ten Junn 1821. hat die hier esende Italienische Opern-Gesellschaft auf hiesiger Schaubühne die darzustellen,

ie Thränen einer Wittwe.

Eine komische Oper in 2 Aufzügen, die Musik vom Generali.

ntag aber als den 17ten Junn 1821. hat die Gesellschaft die Ehre, das jüngsthin mit vielem Beyfall aufgenommene

schenbrödel,

e große Oper in 2 Akten, die Musik von Rossini, auf vielfältiges Verlangen zu wiederholen.

Die spielenden Personen sind:

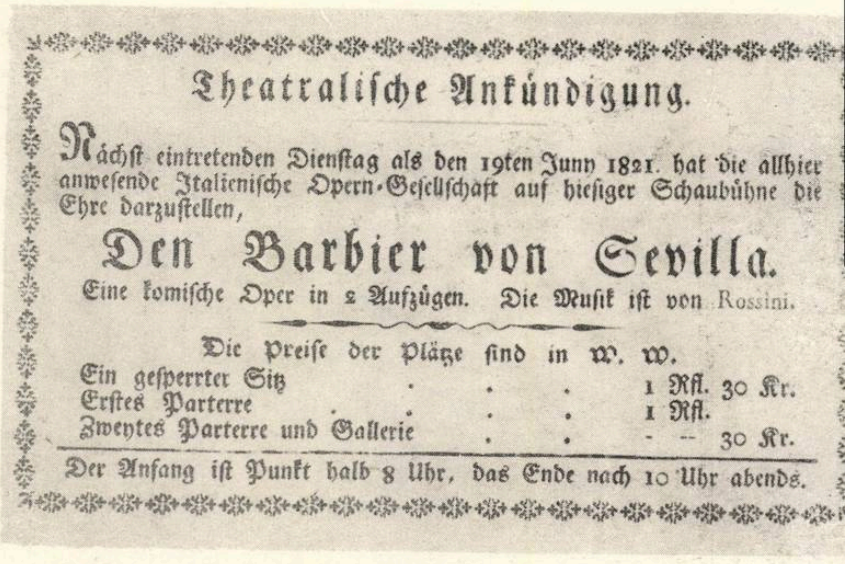
Fürst Ramiro,		Herr Storazzi.
lini, Stallmeister,		Herr Guglielmini.
or, weiser Lehrer,		Herr Bondioli.
Magnifico, Baron,		Herr Donati.
enbrödel,		Mad. Catalani.
nds,	Töchter des Barons,	Mad. Ro.
e,		Mad. Viscontti.

Die Preise der Plätze sind:

n gesperrter Sitz	1 Rfl. 30 Kr.
rstes Parterre	1 Rfl.
weytes Parterre und Gallerie	- -- 30 Kr.

Anfang ist Punkt halb 8 Uhr, das Ende nach 10 Uhr abends, ch mehrere Theilnehmer wegen ausgedehnter Zeit beschweret haben.

işul spectacolelor Lacrimile unei văduve *de Geşi* Cenuşereasa *de Rossini ale trupei Angelica ni (Braşov, iunie 1821). Colecţia Bibliotecii Bisericii Negre.*



Theatralische Ankündigung.

Nächst eintretenden Dienstag als den 19ten Junn 1821. hat die allhier anwesende Italienische Opern-Gesellschaft auf hiesiger Schaubühne die Ehre darzustellen,

Den Barbier von Sevilla.

Eine komische Oper in 2 Aufzügen. Die Musik ist von Rossini.

Die Preise der Plätze sind in W. W.

Ein gesperrter Sitz	1 Rfl. 30 Kr.
Erstes Parterre	1 Rfl.
Zweytes Parterre und Gallerie	- -- 30 Kr.

Der Anfang ist Punkt halb 8 Uhr, das Ende nach 10 Uhr abends.

Afişul trupei Angelica Catalani la Braşov: Bărbierul din Sevilla *de Rossini (19 iunie 1821). Colecţia Bibliotecii Bisericii Negre.*

Fără îndoială că după turneul trupelor lui Johann Gerger și Angelica Catalani, interesul pentru teatrul muzical a crescut simțitor în Țările Române. Vechea dorință „de a stabili în acest oraș un teatru permanent" — cum afirma W. Wilkinson despre București în 1821 — părea acum mai realizabilă ca oricînd.

Acest deziderat se va uni cu dorința fondării teatrului în limba patriei, după 1820 spectacolele trupelor străine în limba română sau abordînd subiecte inspirate din viața poporului nostru, înmulțindu-se. Afișele transilvănene se tipăreau adeseori în două limbi (română și germană), printre interpreții ansamblurilor străine din Brașov, Sibiu, Timișoara, Cluj, Arad, Lugoj, Făgăraș, Orăștie, numărîndu-se și diletanți români.

Pornind de la reprezentațiile „scolasticilor din Blaj" din sec. XVIII, trecînd la spectacolul urmărit de Fr. J. Sulzer la o nuntă săsească din 1782 și ajungînd apoi la manifestările artistice în limba română ale trupelor lui Johann Gerger (*Vecinătatea periculoasă*, Brașov, 5 mai 1815, Josepha Ullisch (baletul *Eliberarea valahilor* — Brașov, 20 dec. 1822), Eduard Kreibig (piesa cu coruri, *Horia și Cloșca*, Brașov, 2 ianuarie 1824), Michael Demjen (piesa cu dansuri și coruri *Pădurea Sibiului*, Aiud, 1828), unele dintre acestea susținute și la București, ajungem la concluzia că putem fixa mult mai de timpuriu decît sec. XIX momentul *apariției* teatrului liric românesc. Totodată, merită a se consemna strînsele schimburi artistice ale centrelor transilvane cu cele din Valahia și Moldova.

Fără a pătrunde în prea multe detalii documentare, socotim necesar să subliniem permanentele legături cultural-artistice stabilite încă din veacul XVIII între Sibiu și Craiova, Brașov și București, Sibiu — Brașov și București, Lugoj — Oravița și Craiova, Timișoara — Sibiu — Brașov și București. Impresari, actori, cîntăreți și dirijori ai trupelor din centrele transilvănene și bănățene vor ajunge în Craiova și București, unii stabilindu-se definitiv în capitala Valahiei (Ion Andrei Wachmann). Mulți artiști străini trăiau în sînul familiilor românești, predau lecții de canto, dans, muzică. N. D. Paciura scria din Sibiu, la 19 octombrie 1814, prietenului său Anastasie Hagi Vulcu din Brașov : „Comediantul Kreibig care vă aduce scrisoarea mea, este un excelent *Tanz-meister* care i-a învățat și pe copiii mei. De aceia vă rog să-l recomandați prietenilor voștri, deoarece el m-a rugat să vi-l recomand, ca să-și scoată sărmanul cheltuielile" [18]. Curînd, Kreibig va fi în București în fruntea unui ansamblu de operă.

Contactul frecvent între trupele lirice din Transilvania și cele din Valahia se poate deduce și după titulatura ce și-a atribuit-o, în deceniul al patrulea din veacul trecut, Theodor Müller : „director al teatrelor unite din Timișoara, Sibiu și București"[19]. Tot datorită acestor strînse legături artistice va ajunge dirijor la Craiova, compozitorul Karl Theodor Wagner, fost director muzical al societății *Hermannstädter Musikverein* din Sibiu în 1839 [20] și dirijor al trupei lirico-dramatice Carl Friese din Brașov între 1853—1854. Prin intermediul său vor veni în capitala Olteniei și o serie de instrumentiști transilvăneni, punînd bazele unui teatru muzical permanent de operă, operetă și vodevil românesc [21].

În lumina acestor cercetări se impune o concluzie, demnă de aprofundat în viitor : teatrul nostru muzical s-a cristalizat la sfîrșitul sec. XVIII printr-o comuniune de ideal patriotic al tuturor românilor. Spectacolul lirico-dramatic cult s-a născut pe fundalul teatrului popular, cîntecul și dansul țărănesc oferind substanța muzicală vie a genului, aspect care se cuvine cercetat în viitor.

Interferențele mișcării artistice autohtone din toate regiunile țării au contribuit la unitatea și originalitatea teatrului muzical românesc.

---

18. Arhivele Statului Brașov, Registrul Companiei grecești, nr. 4/1814, p. 420.
19. Istoria teatrului în România. Vol. I. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 195.
20. D.G. *Ueber den Hermannstädter Musikverein.* În : *Siebenbürger Wochenblatt*, Brașov, nr. 3, din 28 februarie 1839, p. 68—69.
21. Simonis, G. *Opera la Craiova.* În : *Arhivele Olteniei*, Craiova, 13, nr. 74—76, iulie—dec. 1934, p. 305.

Philipp Caudella

de Fr. László

Spre deosebire de Francisc Serafim Caudella și, în special de fiul său Eduard, figuri cunoscute ale istoriei muzicii românești, Philipp Caudella este încă aproape necunoscut. O serie de considerații asupra vieții și operei lui ne apar astfel foarte interesante.

Născut în 1770, în localitatea moravă Kojctain, Philipp Caudella a fost un muzician multilateral — pianist, organist, dirijor, pedagog și compozitor. Înainte de a se stabili în România, a trăit la Viena, ca organist al renumitei Karlskirche și dirijor în slujba prințului Kurakin (ambasador al Rusiei în capitala imperiului austriac). În 1810 părăsește Viena și, după o ședere de doi ani în Rusia, se stabilește definitiv în Transilvania, întîi la Cluj, ca profesor de muzică al familiei aristocratului iluminist Farkaș Wesselényi, apoi din 1817 la Sibiu, unde a devenit în scurt timp muzicianul cel mai apreciat al orașului. Ca *regens chori* al bisericii catolice de aici, Caudella a compus lucrări de muzică religioasă, a cîntat la orgă și a dirijat lucrări corale și vocal-simfonice. Din 1818 activează și ca profesor de muzică la Gimnaziul Evanghelic din localitate, predînd pentru întreg tineretul sibian „prelegeri muzicale teoretice și practice". Paralel cu aceste activități dă și multe lecții particulare, printre altele și în casa negustorului Hagi Constantin Pop, figură proeminentă a vieții economice și culturale românești din Sibiu. Bolnav de tuberculoză din primăvara anului 1924, Caudella moare la 21 septembrie 1826.

Compozitorul Philipp Caudella pare să fi fost un adept al lui Mozart. Majoritatea lucrărilor sale cunoscute nouă sînt teme cu variațiuni scrise cu gust și pricepere, dar mai puțin originale. De altfel din documentele vieții sale reiese clar că Philipp Caudella, admirator pe lîngă Haydn și Mozart și al lui Pleyel, Clementi, Cramer, nu a avut cîtuși de puțină înțelegere pentru spiritul revoluționar al genialului său contemporan, Beethoven [1]).

Considerăm necesar să prezentăm amănunțit lucrarea sa pedagogică, de mare importanță, tipărită la Sibiu, probabil în 1823, intitulată *Vom Leichten zum Schwerern (fortschreitende) ÜBUNGS-STÜCKE (für das) KLAVIER (mit besonderer Hinsicht) auf ein schönes rundes fliessendes Spiel. (von) Philipp Caudella (Professor der Tonkunst.) 1. Heft (Hermannstadt) im lithographischen Institut.* [Piese de exercițiu progresive, de la ușor spre mai greu, pentru pian, privind îndeosebi cîntatul frumos, rotund și cursiv, de Philipp Caudella, profesor de muzică — Caietul 1. Sibiu, Institutul Litografic]. Aceasta este prima metodă de pian tipărită în țara noastră.

Metoda, litografiată pe 24 de file groase, de culoare gălbuie deschisă, avînd dimensiunile de 29 × 18,5 cm, este broșată. După prima pagină, care poartă titlul mai sus reprodus, în mijlocul paginii 2 se găsește, moto-ul lucrării: *Piesele de exercițiu pentru începători trebuie să fie melodioase. Să se aleagă mai degrabă piese prea ușoare și scurte, decît prea grele și lungi, deoarece unitatea interpretării numai atunci este posibilă, cînd piesa se asimilează integral și latura tehnică nu se mai simte (...das Mechanische uns nicht mehr fühlbar ist).*

Paginile 3, 4, precum și primele două portative ale paginii 5, conțin sub titlul *Einleitung* (introducere) noțiuni teoretice elementare. Se prezintă cheile „de violină" și „de bas", numele notelor în cheia *sol*, se dă definiția măsurii și se înșiră nouă feluri de măsuri, se explică forma și durata notelor și a pauzelor, precum și rolul semnelor de alterație, terminîndu-se acest capitol cu gama *Do* major, desfășurată pe două octave, notată în cheia *sol* atît pentru mîna dreaptă, cît și, separat, pentru mîna stîngă.

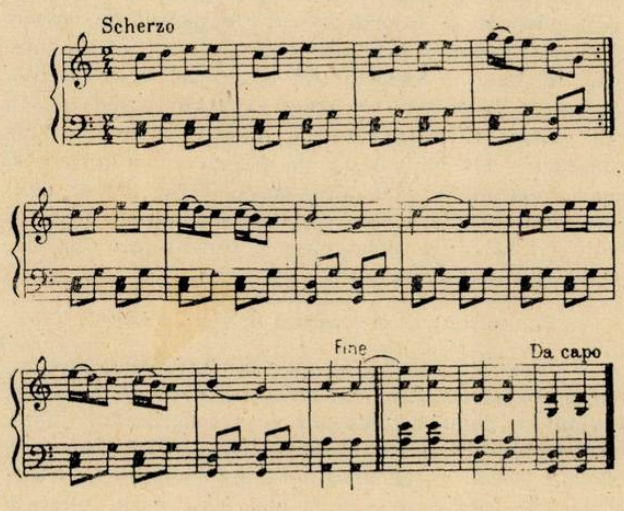
[1]) Deși cercetările avînd drept scop dezvăluirea operei muzicale a lui Caudella sînt departe de a fi terminate, considerăm necesar să publicăm lista compozițiilor sale aflate în bibliotecile și colecțiile din țara noastră. Biblioteca Universitară din Cluj păstrează (alături de lucrări de autenticitate îndoelnică) manuscrisul intitulat *Trois Themes (variees...)* avînd ca teme în prima serie de variațiuni un *Walzer* în Mi bemol major, a doua liedul *Wenn mir dein Auge strahlet* din opera *Das unterbrochene Opferfest* de Peter Winter, iar a treia (fără să se specifice prin titlu) un ländler în Si bemol major. În Biblioteca Conservatorului „George Dima" din Cluj se află două lucrări tipărite: *XII Variations (sur le Theme) Du Pas de Trois du dernier Acte du Ballet (La Dansomanie...)* și *Theme Russe (avec Variations) suivie d'un Rondeau et d'une Fugue sur le même Theme ... Op. 3*, ambele editate la Viena. În afară de aceste lucrări de pian cunoaștem și unele lucrări religioase, ale căror exemplare manuscrise se află în colecția Muzeului Brukenthal, depusă la Arhivele Statului din Sibiu: motetul pentru cor și orchestră *Vias tuas Domine*, un alt motet cu același titlu pentru sopran solo, orgă concertantă, cor și orchestră, motetele *Cantate Domino* și *Protector noster*, ambele pentru cor și orchestră. Autorul prezentei comunicări posedă, în afară de Metoda de pian menționată în text, și *Choralbuch...* pentru orgă, publicat în 1823 de Institutul Litografic din Sibiu.

Începînd cu ultimele două portative ale paginii 5 și pînă la pagina 18, autorul dă sub titlul *Übungen* douăzeci de exerciții în *Do* major, pentru două mîini, notate ambele în cheia *sol* și numerotate 1—20. În pagina 19, se arată numele notelor în cheia *fa* și degetația pentru mîna stîngă, a gamei *Do* major, notată pe două octave. Paginile 20—40 conțin alte douăzeci de exerciții pentru două mîini, notate în cheile *sol* și *fa*, numerotate de la 21 la 40.

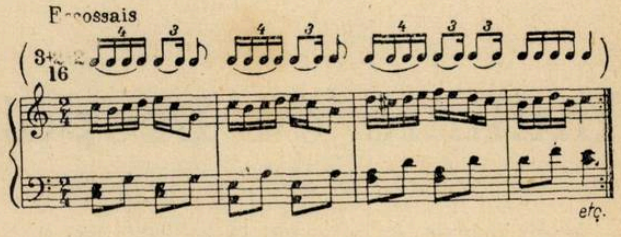
Ultimul capitol teoretic, tipărit pe paginile 41—44 conține explicația ornamentelor, a termenilor și semnelor dinamice și de expresie, degetația gamelor *Do, Sol, Re, La* major și a omonimelor lor minore. Pe pagina 45, autorul dă cîteva recomandări generale, de ordin metodic.

Majoritatea celor patruzeci de „piese de exercițiu" sînt destul de puțin interesante din punct de vedere muzical, ele fiind mai mult „exerciții" de cît „piese". În special în cele din prima serie, autorul se subordonează criteriului pedagogic, mulțumindu-se cu valorificarea locurilor comune ale stilului de epocă. Melodiile sînt simple, armoniile se reduc la schimbările obișnuite de tonică — dominantă fraza nu depășește perioade de opt măsuri, iar în ceea ce privește forma, predomină schema liedului simplu, bipartit și tripartit. Pretențiile muzicale ale autorului sînt mai ridicate abia în cea de a doua serie de exerciții. Aici citim primele indicații de tempo, de gen (Marcia, Walzer etc.) și de caracter (grazioso), apoi apare forma de rondo destul de rudimentară. În sfîrșit, tot în această a doua serie de „piese de exercițiu" sînt publicate și acele cîteva miniaturi ale lui Caudella care poartă pecetea înrîuririi folclorului românesc asupra muzicii compozitorului.

Astfel ultima piesă a caietului, reprodusă aici în facsimil, intitulat *Tanz der Siebenbürger Wallachen* (Dansul valahilor din Transilvania), pare să fie o „haținegană", avînd caracteristici melodice și ritmice tipice tocmai jocurilor populare din partea Sibiului.



De asemenea, în ciuda titlului (Ecossais), piesa nr. 38 este tot o prelucrare de folclor românesc care, în afară de unele motive melodice evidente de joc, pare să ascundă un ritm asimetric de învîrtită, denumită și „ardeleana".



Influențe certe ale folclorului românesc se mai pot constata și în piesele nr. 27 și 32.

Din metoda de pian se desprind cîteva idei demne de remarcat ca dovezi ale competenței de pedagog a lui Caudella. Astfel, de exemplu, din „moto-ul" mai înainte citat reiese clar că, prin experiența sa pedagogică de mai multe decenii, Caudella a devenit adeptul unor principii metodice avansate, potrivit cărora elevului, chiar de la început, trebuie să i se pretindă *interpretare*, nu execuție. De aceea, baza învățămîntului instrumental trebuie s-o constituie un material bogat de muzică vie, accesibilă din punct de vedere tehnic și nu exerciții searbede de „tehnică pură".

Noțiunea de tehnică, la Caudella capătă un înțeles larg. Chiar titlul lucrării indică un *cîntat frumos, rotund și cursiv*. Acestor indicații li se mai adaugă și altele: subliniind importanța studiului susținut al gamelor, Caudella specifică faptul că acest studiu atinge scopul numai cînd *se ține seama de ușurința, egalitatea și rotunjimea tușeului* și se evită *lovirea sau ciocănirea clapelor*.

Melodia o consideră drept „sufletul muzicii", menționînd însă că aceasta trăiește cu adevărat numai dacă se respectă riguros măsura și ritmul.

Caudella se pronunță pentru folosirea metronomului (patentat de Maelzel cu numai cîțiva ani înainte de apariția acestei Metode), în schimb acordă un spațiu surprinzător de mic studiului improvizației, atît de larg tratat în celelalte lucrări didactice ale vremii.

Un principiu neformulat ca atare, dar demonstrat în metoda sa, este cel al folosirii folclorului, cu scop didactic. Acest principiu se poate valorifica pe scară largă nu numai în educația muzicală generală, ci și în aceea instrumentală. Iată încă un motiv pentru ca în persoana lui Philipp Caudella să stimăm un înaintaș valoros, a cărui contribuție, mai ales în domeniul pedagogiei muzicale, este importantă și din punct de vedere istoric.

Intîlnire cu Leopold Stokowski

Ne-am bucurat de prezența, în mijlocul nostru, a dirijorului de reputație mondială Leopold Stokowski. Am avut prilejul să-l întîlnim la spectacolul „La noi acasă-i sărbătoare", dat de Ansamblul de cîntece și dansuri „Ciocîrlia" la care a dorit mult să asiste.

Se știe că Leopold Stokowski a fost îndelung dirijorul orchestrei simfonice din Filadelfia, că a făcut transcripții din Bach, a apărut în anumite filme. La apogeul carierei sale artistice a fost socotit — alături de Toscanini, Kussewitzky și Furtwängler — azi dispăruți — drept unul din cei mai mari dirijori ai lumii. Și într-adevăr...

De ascendență poloneză, Stokowski s-a născut la Londra în 1887. A făcut studii la *Royal College of Music* din Londra, apoi la Paris, Münich, Berlin. Debuturile sale au fost modeste: organist la Londra, apoi la New York. În 1908 a dirijat un concert la Londra. Nu mult după aceea a devenit dirijorul orchestrei simfonice din Cincinnati, unde a inițiat concertele-lecții care aveau să dobîndească, în scurt timp, favoarea tineretului. Numit, în 1912, dirijorul orchestrei din Filadelfia, Stokowski a insistat să i se acorde un control complet asupra acestei formații. El a introdus o seamă de lucrări noi în repertoriu, împotriva avizului conducerii instituției, și a cerut un număr mai mare de repetiții. În mai puțin de un deceniu, orchestra a devenit renumită în toată lumea iar Stokowski idolul publicului muzical din America.

În 1936, după aproape un sfert de veac, a părăsit Filadelfia, spre a se dedica filmului la Hollywood. Filmele sale *„Fantasia"* și *„Carnegie Hall"* au făcut cunoscută, milioanelor de spectatori din toată lumea, muzica marilor compozitori. Stokowski a încurajat pe tinerii muzicanți, fundînd și dirijînd „Orchestra americanilor tineri". Cu această formație care grupa 90 de instrumentiști de prim ordin, el a întreprins între 1940—1942 un mare turneu de concerte în Statele Unite, Canada și America de Sud. Doi ani mai tîrziu a creat orchestra simfonică *New York City*, iar — între 1947—1950 — a condus *The New York Philarmonic*. Oaspete frecvent al Festivalurilor internaționale, a dirijat și dirijează concerte din marile centre muzicale europene.

În mod obișnuit, Stokowski conduce fără partitură și fără baghetă. Chipul în care interpretează pe Bach este de o deosebită vitalitate; pe Brahms îl redă cu căldură și plin de simțire iar interpretările sale din muzica rusă și franceză reprezintă tot ceea ce s-ar putea imagina mai strălucit. În scopul unor înregistrări și a unor transmisii radiofonice cît mai bune, Stokowski a făcut studii speciale de reproducere tehnică a sunetului și a aprofundat cunoașterea laturii matematice și electronice a acusticii. Înregistrările sale pe discuri sînt numeroase iar unele aranjamente ale lucrărilor clasice sînt realizate într-o manieră foarte personală. Sînt bine cunoscute transcripțiile din Bach: Passacaglia în do minor, Toccata și Fuga în re minor și Oratoriul de Paști.

★

Dirijorul Stokowski a ținut mult să vadă manifestarea cu caracter folcloric mai sus menționată, cu atît mai mult cu cît cu ani în urmă cunoscuse și prețuise spectacolele date de „Rapsodia română" în Statele Unite.

La vîrsta sa venerabilă, Leopold Stokowski a manifestat un interes impresionant acordînd o tinerească atenție fiecărui dans, fiecărui cîntec.. Adresîndu-ne cu întrebarea:

— *Cum apreciați folclorul nostru muzical și dansant, maestrul ne-a declarat:*

— „Pentru mine este o bucurie să pot cunoaște aceste aspecte ale bogatei și interesantei creații populare românești. Puteți fi mîndri că în patria Dvs. sînt păstrate și valorificate aceste neprețuite comori de artă populară, cu atît mai mult cu cît în alte țări folclorul a dispărut sau e pe cale de dispariție. Apreciez ca deosebit de originală turnura melodică a cîntecelor iar ritmurile vii, adesea neregulate, ale dansurilor atît de variate, de diverse, sînt dintre cele mai interesante, mai atrăgătoare. Mi-a plăcut mult orchestra populară care cîntă cu o vitalitate neîntrecută cît și corul, exact, precis, pentru care îmi exprim toată prețuirea".

— *Dar orchestra simfonică a Radiotelevizîunii ?*

— „Voi rezuma părerea mea într-un singur cuvînt: magnifică. Muzicienii din orchestră cîntă cu mult zel, cu multă atenție, deslușind cu promptitudine intențiile dirijorului și aliniindu-se lor. Trebuie să spun că am trecut întreg programul în condiții excelente, chiar din prima zi și nu a mai fost nevoie, ulterior, decît de mici retușuri".

— *Un cuvînt, vă rugăm, despre orchestrele simfonice în genere.*

— Exigențele cu care sînt confruntate azi orchestrele simfonice apar din ce în ce mai mari. Lucră-

rile moderne reclamă o tehnicitate deosebită. Notaţiile în partitură sînt însă limitate. De aici sarcina dirijorului de a intui complexul intenţiilor compozitorului şi a le transmite, prin mijlocirea orchestrei, publicului. Nu este prea uşor de exprimat prin cuvinte dificultăţile ce răsar în calea dirijorului, cînd muzica este o expresie a omului atît de divers, ca gîndire, ca sensibilitate.

— *Ce ne puteţi spune despre cunoscuta Dvs. transcripţie a Toccatei şi fugii în re minor ?*

— O asemenea capodoperă este greu de redat aşa cum se cuvine la orgă. În tinereţea mea am cîntat mult la acest instrument pe cît de complet, pe atît de dificil. Am socotit astfel că se cuvine ca monumentalele lucrări de acest ordin ale lui Bach să fie făcute cît mai cunoscute marelui public, prin intermediul orchestrei mari, simfonice".

★

La pupitrul dirijoral Leopold Stokowski a apărut, în ciuda vîrstei înaintate, cu o neînvinsă energie şi o prezenţă demnă de invidiat. Renumele său de dirijor elegant, care transmite cu elocinţă intenţiile-i de expresie atît orchestrei cît şi publicului l-am aflat confirmat pe de-a-ntregul. Maestrul nu mai dirijează cu baghetă. Şi Leopold Stokowski, vestit pentru dirijatul fără partitură, azi nu mai conduce nici o lucrare din memorie.

Mîinile sale ... vorbesc, traducînd cu suplеţe şi precizie, din aproape în aproape, orice intenţie, orice nuanţă. Dirijorul mulează plastic fraza muzicală, îi dă relief, o impune. Solicitările soliştilor ca şi ale grupelor instrumentale sînt făcute cu distincţie, dar categoric, fără ambiguităţi.

Toccata şi Fuga în re minor de Bach transcrisă cu mulţi ani în urmă pentru orchestră mare, a contribuit să-l facă pe Stokowski foarte cunoscut. La acea epocă, bineînţeles şi astăzi, transcripţia lui Stokowski a stîrnit multe proteste. Printre acestea pe al lui Emile Vuillermoz. Au fost criticate măsurile adăugate, încărcătura exagerată la unele grupuri instrumentale etc., etc., în fine s-a spus că intervenţiile lui Stokowski într-o asemenea lucrare reprezintă o impietate faţă de arta lui Bach. Toate acestea sînt, într-o bună măsură, adevărate. Şi totuşi, urmărind lucrarea sub conducerea transcriptorului am uitat pentru un moment de reproşurile ce i s-au adus pentru a aprecia capacitatea sa de a etaja planurile sonore, de a eşafoda arhitectura ca volumele mari create, suflul generos cu care a prezentat această capodoperă.

În simfonia a VII-a de Beethoven am admirat calmul olimpian cu care a deschis lucrarea, caracterul maiestuos imprimat introducerii, crescendo-urile, realizate cu gesturi elegante, precise, elocvente.

Marşul lent cu caracter aproape funebru a fost condus în tempo-ul cel mai just, generînd un impresionant sentiment dramatic pentru ca scherzo-ului să-i imprime, după aceea, un dinamism scînteietor. Am apreciat aici faptul că reintrarea după trio a avut loc precis, de la sine, fără ca dirijorul, imobil, să fi făcut cel mai mic gest — ceea ce pledează pentru atenţia cu care orchestra l-a urmărit la repetiţii, însuşindu-şi pe delpin intenţiile sale. Finalul a fost ca un torent al vieţii, al vitalităţii, antrenînd irezistibil publicul şi orchestra laolaltă.

Apoi am urmărit una dintre cele mai captivante pagini mussorskiene — Preludiul la *Hovanscina*, această lucrare, socotită de către o seamă de comentatori, drept „marea operă" a compozitorului şi căreia Stokowski i-a redat întreg suflul dramatic creînd cu o artă inefabilă o atmosferă extrem de sugestivă. În sfîrşit, cea mai picantă, mai spirituală interpretare a *Petruşkăi* de Strawinski cînd orchestra Radioteleviziunii, bine strunită şi instruită, prin reiterate intervenţii la repetiţiile anterioare, s-a conformat ca o formaţie de primul ordin, cu deosebire în ceea ce priveşte ritmica atît de diversă a lucrărilor şi unele dificile intervenţii ale suflătorilor.

Concertul simfonic dirijat de Leopold Stokowski s-a înscris, incontestabil, printre cele mai importante ale actualei stagiuni muzicale.

J. V.-P.

Dmitri Başkirov

Din nou oaspete al Filarmonicii, Dmitri Başkirov a prezentat, acompaniat cu promptitudine şi suplеţe de Mircea Cristescu, o seară de concerte, interesantă prin orientarea repertoriului ca şi prin concepţia stilistică ce i-a stat la bază.

Avînd deja un „trecut" pianistic prestigios, Başkirov apare, la 36 de ani, ca un artist deplin conturat, complet stăpîn pe mijloacele sale, cu o personalitate marcată şi captivantă, care-l situează la un nivel înalt pe scara valorilor concertistice.

Programul, echilibrat, cu pondere clasică, a cuprins Concertul în fa minor de Bach, Concertul în Mi bemol major K. V. 449 de Mozart şi Concertul nr. 2 în do minor de Rachmaninov.

Servit de o tehnică excelentă, suplă şi variată, pianistul a prezentat o versiune colorată, vie şi personală a celor 3 lucrări. Interesul nostru se îndrepta, mărturisim, către Mozart, concert mai puţin cunoscut şi nu lipsit de unele aspecte oarecum insolite în creaţia compozitorului (întorsături melodice mai puţin comode auzului, cadenţe întîrziate, anumite elemente de formă, sau caracterul ambiguu al finalului). Încîntător ca prospeţime şi naturaleţe în prima parte, de o expresie, supra-rafinată, sofisticată chiar, în Andantino median, ţinut într-o sonoritate de quaşi-surdină, pianistul a uzat în mod exagerat, în final, de un staccato împuns şi violent, — neconcordant cu caracterul de joc uşor şi glumeţ al muzicii, — imprimînd astfel desfăşurării muzicale o severitate colţuroasă, care a dezechilibrat întrucîtva construcţia afectivă a concertului, modificîndu-i concluzia.

Printr-un proces asemănător, în Concertul de Bach, prima parte a fost gîndită pe o opoziţie abruptă între părţile de tutti — luate într-un staccato greoi, pe o sonoritate insistentă şi necantabilă, — şi pasajele solistice, apărînd, prin contrast, aproape prea

cursive și, în orice caz pe un plan dinamic mult prea diferit — cele două structuri aparținînd parcă fiecare altei lucrări. Estetica lui Bach, legată de posibilitățile instrumentelor vremii ca și de legi stricte de proporții, nu mi se pare a tolera înglobarea în aceeași unitate expresivă a unor sonorități de mare contrast. Raliindu-se parcă acestui punct de vedere, Başkirov a realizat cele două părți următoare ca dintr-un suflu, ca două fețe ale aceleiași realități : una de elevată meditație, cealaltă dinamică și cursivă, menținînd transparența în cadrul formei severe printr-un staccato violant, precis și ușor.

Cum era de așteptat, Concertul de Rachmaninov a reprezentat culminația serii, nu atît prin calitatea substanței muzicale, cît prin desfășurarea pianistică, spectaculoasă, captivantă. Versiunea pianistului sovietic a fost dinamică, luminoasă, bogată și rafinată în sonorități, captivantă prin caracterul virtuoz, însă nu a reușit să atenueze sentimentul de prelungire a muzicii peste limitele propriului conținut.

Cu ocazia unei trecute vizite în țara noastră, remarcam evoluția lui Başkirov de la o viziune predominant lirică spre un stil strălucitor, un temperament impetuos și autoritar. Azi, această evoluție apare și mai evidentă, mărturie a efortului de autotransformare a artistului, care merge pînă la a modifica ceea ce păreau datele fundamentale ale personalității sale.

Desigur, anumite constante rămîn, cum ar fi structura gîndirii sale muzicale, de predominanță romantică, cum ar fi simțul coloristic, și capacitatea de a obține sonorități variate, neobișnuite chiar. Dar ritmul său interior s-a accelerat mult, jocul său e volubil, expresiv, spectacular. Aș zice chiar, teatral (fără nimic peiorativ în acest cuvînt), într-atît de prezent e simțul spectacolului în organizarea și gradarea frazelor, în distribuirea momentelor de dinamism autentic, sau acalmie aparentă — de fapt acumulări de latentă energie — ca și în capacitatea de bruscă transformare, de schimbare totală și neașteptată de atmosferă, în necesitatea de a produce mereu surprize.

Vorbeam de ritm. De la început, plasticitatea, pregnanța ritmului era una din calitățile majore ale pianistului. Azi însă, ritmul său s-a eliberat și s-a îmbogățit, cîștigînd o impetuozitate, o autoritate, o forță de constrîngere proprie virtuozului foarte rutinat, capabil să poarte o sală întreagă în lumea imaginilor sale.

De esență romantică, arta lui Başkirov a parcurs un drum de exteriorizare. Utilă pentru prestanța concertistului internațional, această evoluție ascunde primejdii. Căci în flacăra temperamentului său nu am găsit și profunzimea de simțire, meditația asupra întrebărilor existențiale, patosul marilor zguduiri pe care le așteptam.

Netezimea gîndirii muzicale, grația și strălucirea frazei rămîn prezente, dar există și o alunecare la suprafața expresiei, un mod de a evita pătrunderea în esență. Este acesta poate și un efect al sonorității, poate prea rotundă, prea „unsă" în pasajele cursive (pianistul pare conștient de aceasta și din necesitatea unui atac mai incisiv a rezultat acea admirabilă tehnică de staccato, prea mult folosită).

Este în virtuozitatea lui Başkirov o aviditate de parcurgere a spațiilor muzicale, foarte tinerească de altfel, care îi impune un mare dinamism, tempi foarte mișcați, dar care îl lipsește de generozitatea tot atît de proprie marii muzici, chiar romantice. Și e, peste toate, o sete demonstrativă, un mod de afirmare, cuceritor și convingător, mărturisim, dar care ne face să nu uităm o clipă că în primul plan al serii e *Pianistul*. Sîntem departe de smerenia iluminată a unui Kempff, a unui Richter, sau măcar de modesta apariție atît de lirică, atît de sinceră și spontană a tînărului Başkirov din 1959. Oare îl vom mai regăsi ?

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

INTERVIURI :

cu Valentin Gheorghiu

— Un cuvînt, fie și mai tardiv, despre concursul „Van Cliburn" de la Fort-Worth din Texas, în juriul căruia ne-am bucurat că v-ați aflat.

— Concursul a avut pentru noi o importanță deosebită, prilejuind tînărului pianist Radu Lupu, distins cu Premiul I, o strălucită afirmare, nu numai la Fort-Worth dar și într-o seamă de importante orașe ale Statelor Unite. El urmează să concerteze de asemenea la Carnegie-Hall din New York.

— Însușirile lui Radu Lupu ?

— În primul rînd stăpînește o pianistică foarte sigură și cizelată. Ceea ce cred însă că i-a asigurat succesul la Concurs este o anumită maturitate artistică, deși nu are decît 21 de ani.

— Manifestările dv. în S.U.A. ?

— Am concertat cu orchestra simfonică de la Oak-Ridge (Thennesee) și am dat un recital la Washington.

— Dar în Europa ?

— Sfîrșind unele înregistrări din Beethoven și Brahms pe care le-am efectuat la Radioteleviziunea din Montreal (Canada), am revenit în Europa pentru a concerta la Gelsenkirchen cu orchestra simfonică din Bochum (R.F.G.). Bochum este un oraș mai puțin cunoscut care are, însă, peste 400.000 de locuitori.

— Publicul ?

— Aș dori să arăt mai întîi că, în America, George Enescu se bucură de o mare popularitate. Mă refer la Rapsodia I-a care, după cîte știu, la un sondaj efectuat de institutul Galup, a rezultat că întrunește cea mai largă adeziune a publicului. În general publicul de concert de la noi și pot spune de pretutindeni, preferă pe marii clasici, pe autorii cunoscuți care cultivă, în lucrările lor, melodia cantabilă.

— Concerte de perspectivă peste hotare ?

— Pe scurt, în martie, cu orchestra Radioteleviziunii din Leipzig, la Berlin, Dresda, Jena. Voi avea după aceea un concert simfonic la Milano, precum și

recitaluri la Bergamo, Taranto și alte localități italiene. Apoi, un concert la Salonic.

— *Așadar, un program de intensă activitate interpretativă care nu vă mai lasă timp pentru creație.*

— Din păcate, aveți perfectă dreptate.

★

Din cronicile apărute în Statele Unite ale Americii și apoi în Republica Federală a Germaniei, spicuim :

În *Washington Post* cunoscutul critic Paul Hume scrie între altele : „Cîntînd piese de Schubert, Schumann, Mendelssohn și Chopin, Valentin Gheorghiu a apărut ca un muzician de cel mai rafinat gust și un pianist de mare sensibilitate. A vădit un ton cantabil foarte frumos, în măsură să convingă pe oricine de potențele-i de înaltă clasă. Am fi fericiți să-l putem asculta din nou într-un recital cît mai bogat".

Iar *Herner Zeitung* scrie sub titlul „Gheorghiu a fost evenimentul serii (Furtuni de aplauze pentru pianistul român)" și sub semnătura lui Heinrich Köster : „Pentru *Variațiunile Paganini* de Rahmaninov (Rapsodia pentru pian și orchestră) am dispus de Valentin Gheorghiu (București), pianist de renume mondial. Fiind pentru prima oară în R.F.G., ei a oferit un exemplu convingător de virtuozitate captivantă. Gheorghiu a conferit lui Rahmaninov o forță explozivă, fără însă a acoperi trăsăturile elegiace (mai cu seamă în secvența din „Dies irae"). Pianistul dispune de o vastă gamă de posibilități expresive, pe care știe s-o folosească cu temperament și cu o perfecțiune tehnică nemaiîntîlnită. Astfel, el a reușit să sustragă lucrarea lui Rahmaninov oricărei interpretări convenționale, permițînd germinarea acelei dinamici implacabile, care emană din tema paganiniană și care se desfășoară în strălucitoarea partitură a lui Rahmaninov. Întîlnirea cu Gheorghiu a fost extrem de fructuoasă — constituind evenimentul serii. Tot astfel, *West-Deutsche Allgemeine* consemnează sub titlul „Pianist scînteietor ca temperament, o întîlnire fascinantă cu Valentin Gheorghiu" : Evenimentul concertului de la Kolpinghaus, a fost întîlnirea cu „geniul pianistic bucureștean" Valentin Gheorghiu... Românul s-a dovedit a fi un pianist de talie mondială. Cu „Variațiunile" de Rahmaninov pe o temă de Paganini, el a dat un exemplu convingător de virtuozitate captivantă.

În sfîrșit, *Ruhrnachrichten* scrie sub titlul „Concert de impresii sonore scînteietoare (solistul Gheorghiu a fost sărbătorit cu ovații)" :

„Pianistul simpatic și dezinvolt nu cunoaște probleme tehnice. El a fost sărbătorit cu atîta însuflețire, încît nu a putut părăsi podiumul decît după suplimentul din Schumann..."

J. V. PANDELESCU

Emil Simon

Gh. F. O cultură muzicală este expresia unei realități spirituale de valori create și consolidate, de tradiții și efervescente căutări contemporane, de interpenetrații ale specificului autohton cu tendințele universale. Avînd permanent în obiectiv cele două principale componente ale culturii muzicale, creația și interpretarea, se impune de la sine distincția de specific și profil a fiecăruia dintre domenii. Astfel, fenomenul *creație* a beneficiat mai de mult — și nu numai la noi — de evaluări, de „clasificări" în care criteriul a fost cînd acela al elucidării contribuției marilor personalități, cînd al surprinderii momentului istoric și al căutării continuității în timp a fenomenelor, cînd acela al stilului ca rezultat al efortului general sau, dimpotrivă, al celui particular datorat diferitelor școli și națiuni. Sub raportul *interpretării* s-au întreprins abia de curînd cercetări similare, aceasta nu pentru că interpretarea nu ar fi tot atît de veche ca muzica însăși, ci pentru faptul că această componentă a artei sonore s-a detașat de creația propriu-zisă, ca îndeletnicire specializată ce a eliminat treptat pe creatorul-interpret, abia în ultima sută de ani. Extraordinarele cuceriri ale artei interpretării în acest scurt interval de timp, nu au scutit-o de pericolul alunecării în pura virtuozitate, de a pierde din vedere scopul ei originar : restituirea operei de artă muzicală. Primatul operei de artă cedează nu o dată, în epoca noastră, în favoarea primatului vedetei, a acrobatului muzical. Dar tot epoca noastră pare să ne ofere și reversul medaliei, căci, din motive ce decurg mai ales din schimbările survenite în gîndirea muzicală contemporană, asistăm la reactualizarea mu-

zicianului complex și complet, în același timp creator și interpret.

Evident că exagerările nu pot clinti esența unui fenomen încă pozitiv, prin care tălmăcirea unei muzici echivalează cu existența reală a operei, care face ca înaltele interpretări să se constituie în realizări durabile și simptomatice ale unei culturi la un moment dat, și care prin marile personalități etalate (convertite chiar în adevărați idoli) atrage spre artă miile de ascultători.

Profilul unei mișcări sau școli interpretative este hotărît de aceleași condiții ca și creația însăși, este înrîurit direct de prefacerile intervenite în conștiința făuritorului de artă. Așadar, pe lîngă ceea ce constituie sfera precis delimitată a normelor interpretării, se va ține seamă neîncetat de circuitul în ambele sensuri stabilit între producerea operei de artă și redarea ei.

Discuțiile cu privire la interpretare, tot mai frecvente în ultima vreme, caută să aprofundeze nu numai principiile ce călăuzesc această activitate, fundamentele ei estetice și psihologice, ci și temeiurile unei astfel de mișcări în țara noastră. Alături de un specific, sau chiar de o școală, pe tărîmul interpretării vocale sau instrumentale, se poate vorbi de o școală de dirijat românească ?

E. S. Socotesc că a sosit momentul în care trebuie pusă cu toată hotărîrea și în toată complexitatea ei problema școlii românești de dirijat. Și aceasta, pentru că ea este o realitate. Ecoul pregătirii Simpozionului de muzicologie „George Enescu" printre muzicologi, compozitori, interpreți de toate categoriile și, implicit, printre dirijori, a fost larg. Unul dintre capitolele acolo discutate va fi, fără îndoială, și „Enescu dirijorul". Pornind chiar și numai de la necesitatea punerii în lumină a acestei laturi a activității marelui muzician, se impune a da un conținut noțiunii de interpret-dirijor. În afară de aceasta, preocuparea pentru problemele dirigenției în general și ale celei de orchestră în special s-a făcut simțită și în paginile revistei „Muzica", unde, de pildă, studiile lui Eugen Pricope cu privire la versiunile interpretative ale simfoniilor de Beethoven datorate lui George Georgescu sînt de cel mai mare interes. De asemenea, interviuri cu unii dirijori apărute în aceeași revistă, contribuie la întreținerea unui climat mereu actual al discuției. Aș dori în acest sens să mă refer la unul dintre interviuri și să fac cîteva precizări, după părerea mea, utile. Opinia dirijorului Emanuel Elenescu, exprimată pe această cale, este aceea a tinereții, relative — spune domnia sa —, a școlii românești de dirijat. Chiar dacă noțiunea unei școli de dirijat românească a dobîndit întreaga ei semnificație în ultimii 20 de ani, aceasta nu însemnează că o asemenea școală nu a existat și în trecut. În afara contribuției lui George Georgescu, pedagogul și artistul, idealul atîtor generații, mă gîndesc la aceea a unui alt interpret și pedagog al nostru, Antonin Ciolan. Nu puțini dintre cei ce profesează astăzi dirijatul își datorează formația lor eminentului artist și profesor Antonin Ciolan, a cărui carieră îmbrățișează peste 60 de ani. Deținător al catedrei de dirijat la Conservatoarele din Iași și Cluj, Antonin Ciolan a produs cadre tinere ce activează cu frumoase succese atît în țară cît și peste hotare. Dacă nu mă-nșel, chiar intervievatul dirijor al Orchestrei Radioteleviziunii este unul dintre elevii săi... Sînt de părere că ar fi nedrept să facem o astfel de omisiune din galeria personalităților care au ilustrat această artă în momentul în care năzuim spre crearea unei imagini de ansamblu a școlii noastre interpretative.

Gh. F. V-ați referit la oportunitatea aprofundării, în cadrul lucrărilor viitorului Simpozion muzicologic, a rolului și concepției lui George Enescu în calitatea sa de șef de orchestră. Deoarece Enescu nu are în acest domeniu nici măcar puținii „descendenți" direcți pe care îi lasă pe linia interpretării violonistice, cum vedeți posibil aportul său la edificarea unei școli dirijorale ?

E. S. Însăși actul dirijării constituie, în ce-l privește pe Enescu, un element valoros al pedagogiei dirijorale. Acest act de o deosebită complexitate era o înaltă și rar întîlnită fuziune între pătrunderea sensului stilistic al lucrării interpretate, intuirea fondului ei emoțional și meseria conducerii orchestrei ca atare. Cu alte cuvinte, meșteșugul era văzut și realizat numai prin intermediul muzicii interpretate. (Asupra caracterului complex al interpretării dirijorale pe care o obținea Enescu, ne atrăgea atenția adesea în expunerile sale Antonin Ciolan). Pentru cei ce l-au putut urmări pe George Enescu la pupitru, însuși faptul a constituit o adevărată școală, căci colaborarea sa cu mari soliști instrumentiști, cît și repetițiile sale erau exemplare.

Se poate afirma cu toată convingerea că viața noastră muzicală și în aceeași măsură activitatea interpretativă pe tărîmul dirijatului de orchestră se aflau, cu 3—4 decenii în urmă, într-o fază ascendentă a dezvoltării lor. Copleșitoarea personalitate a lui George Enescu, nu a stînjenit apariția la noi a maeștrilor de renume mondial, George Georgescu (care, arătam, a desfășurat și o activitate pedagogică) și Ionel Perlea, ceea ce a fost de natură să ridice la înalt nivel prestigiul acestei îndeletniciri artistice. Mai ales prin ponderea personalității lor, maeștrii citați au creat orizontul propice înfăptuirii unui curent, unei școli

Gh. F. Noțiunea de școală include întotdeauna nu numai o anume realitate circumscrisă în timp și spațiu dar și principiile călăuzitoare ce animă în egală măsură pe dascăli și pe emuli. Considerați școala dirijorală românească ca entitate exclusiv istorică, sau ca o tradiție constituită, ancorată în unele principii, autodefinită artistic și pedagogic ?

E. S. George Georgescu ca și Antonin Ciolan, făcîndu-și instrucția muzicală în Germania, aduc cu ei și impun la noi cele mai bune tradiții ale școlii germane de dirijat (Arthur Nikisch și Hans von Büllow). Dar aceste principii au fost confruntate cu temperamentul nostru latin și verificate într-un anumit repertoriu, în care pe lîngă predilect abordata muzică romantică germană au apărut curînd și lucrările aparținînd muzicii impresioniste franceze, muzicii

ruse, școlilor naționale. Dar cel mai important factor care a dus la „personalizarea" interpretărilor a fost contactul cu creația națională și în special cu cea enesciană, aceasta din urmă contribuind la stabilirea unor veritabile etaloane de interpretare românească.

Gh. F. Iar în ce-l privește pe dirijorul contemporan?

E. S. Nerămînînd pasiv față de evoluția creației muzicale din zilele noastre și dispunînd de un aparat de informare incomparabil mai evoluat, este normal ca dirijorul să-și lărgească și să-și întregească neîncetat datele primordiale ale profesiei sale. Prin asimilarea de „materii" complimentare: analiză, creație (cred că dirijorul este dator să încerce chiar compoziția), este posibilă formarea dirijorului interpret de tip contemporan.

Revenirea la muzicianul complex — acela pe care l-a exclus postromantismul — desigur pe noul plan al gîndirii contemporane, pare să se întrevadă. Aceasta îl obligă pe interpretul dirijor de a-și însuși, o dată cu stilul clasic și romantic, adînc, valorile muzicii actuale.

GHEORGHE FIRCA

Constantin Drăghici

Cunoscutul interpret de operetă și muzică ușoară Constantin Drăghici s-a născut în București unde a absolvit și Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu". Încadrîndu-se activ în viața noastră muzicală, după un scurt popas la opera din Cluj, îl găsim prezent pe scena operetei bucureștene interpretînd diferite roluri în: „Casa cu trei fete", „Văduva veselă", „Vînzătorul de păsări", „Elixirul dragostei", „Secretul lui Marco Polo", „Paganini", „Țara surîsului" ș.a., iar de curînd în premiera „Sînge vienez". Cîntărețul de muzică ușoară Constantin Drăghici participă deopotrivă la radio-televiziune și în spectacolele sau concertele Teatrului muzical „C. Tănase". În anul 1962 înregistrează primul disc de muzică ușoară cu melodiile „Gelozia" și „Nu ești de vină tu". Urmează încă cinci discuri cu cîte patru melodii, iar în 1965 cucerește primul premiu al Casei de discuri „Electrecord".

— Cum ați făcut cunoștință cu muzica ușoară?

— Atras de mirajul primelor concursuri ale televiziunii mi-am încercat norocul într-o astfel de emisiune în anul 1961, interpretînd melodia „Gondolierul".

— Se pare că acest început a fost de bun augur, deoarece legănarea pe valurile muzicii ușoare nu a constituit doar o simplă călătorie de agrement. Îmi amintesc de pildă, cîteva din melodiile lansate de Dv. și care s-au bucurat de succes: „Ia te uită ce mai fete" de G. Grigoriu, „Nici o dragoste nu e ca a noastră" de H. Mălineanu, „Dorule" de T. Popa, „Nu ești de vină tu" de E. Fanciotti ș.a.

— Într-adevăr, muzica ușoară îmbrățișată cu seriozitate îți poate aduce mari satisfacții, dar, numai cu această condiție. Tot ei îi sînt recunoscător pentru cele mai multe turnee peste hotare (Finlanda, Germania, U.R.S.S., Bulgaria, Italia, Cehoslovacia).

— În ce privește opereta?

— Cu ani în urmă, după terminarea Conservatorului mă aflam la Opera din Cluj. Distribuit mai întîi în operele Traviata, Rigolletto, Pană Lesnea Rusalim, Vîltoarea, Tînăra gardă ș.a., am debutat în operetă interpretînd rolul Nastasi din „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino.

— Pe care dintre aceste două genuri le îndrăgiți mai mult?

— Le îndrăgesc deopotrivă și le acord aceeași atenție, din dorința de a obține „calitate" în interpretare. De altfel, opereta și muzica ușoară au foarte multe puncte comune. Totul e să le descoperi, să le înțelegi profund... și mai ales să le folosești cu pricepere.

— Cum contribuiți la crearea, pe scenă, a unor piese de muzică ușoară?

— Mai întîi o precizare: cred că vă referiți la actul de re-creare. Contribuția personală a interpretului, după părerea mea începe în momentul alegerii repertoriului. Acest lucru trebuie efectuat cu atenție și minuțiozitate, adecvat posibilităților reale de redare artistică. Interpretul este cel care transmite ascultătorului, mesajul cîntecului, de aceea adevăratului artist nu trebuie să-i fie indiferent ce va interpreta. El trebuie în permanență să se considere un adversar al diletantismului și mediocrității, să se ferească de a deveni „playbek" și în afara studioului televiziunii. Alegerea repertoriului trebuie să fie rodul unei colaborări active cu autorul cîntecului. Aprofundarea textului literar și muzical, conduce la descoperirea acelor puncte „culminante" pe care le posedă orice lucrare bună, permițîndu-ne să constatăm dacă ceea ce interpretăm se potrivește personalității, dacă se încadrează perfect în potențele noastre vocale etc.

— Ce calități se cer astăzi interpretului de muzică ușoară?

— Un mare cîntăreț de operă spunea: „Nu se cîntă cu glasul, ci cu inima; simțirea conduce vocea

umană. A cînta fără să trăiești cîntecul, înseamnă a face o treabă lipsită de orice semnificație. O voce, oricît de frumoasă ar fi, dacă nu exprimă nimic devine monotonă". Iată de ce mi-aș permite să situez vocea pe planul al doilea, fără a-i știrbi cu nimic din importanță în suita complexelor calități pe care trebuie să le întrunească un cîntăreț de muzică ușoară astăzi. Mulți tineri posesori ai unei voci de calitate fac greșeala de a trece direct pe scenă, bazîndu-se doar pe acest lucru și pe o sumară însușire a indicațiilor compozitorului, memorînd melodia după ureche, sau după altă interpretare. Cîntărețul de muzică ușoară trebuie să dispună de reale calități actoricești, dacă vreți, este absolut necesar să pătrundă chiar în tainele artei „mimului". Se știe că o melodie de muzică ușoară durează aproximativ 4 minute. Numai printr-o maximă concentrare și o puternică trăire sufletească a celor ce interpretăm, vom putea trece cu succes dificilul examen al acestor cîteva minute. Dacă un cîntăreț de operă mai are timpul necesar redresării în aria următoare, în muzica ușoară succesul sau insuccesul este la discreția acestui timp foarte limitat.

— Dar interpretului de operetă ?

— Aici situația este mult mai clară, deoarece controlul înaintea pătrunderii pe scena operetei este mai riguros, mai precis. Dar și în operetă ca și în muzica ușoară, pe lîngă voce de calitate, interpretul trebuie să fie dublat de un actor cel puțin de același calibru. Se știe că o operetă conține aproape în proporții egale muzică și text dramatic. Ești obligat să joci alături de interpreți cu o bogată experiență, cu calități vocale și actoricești desăvîrșite, iar într-o astfel de situație „sala" este necruțătoare. De aceea este absolut necesar ca interpretul de operetă să-și însușească temeinic cunoștințe actoricești.

— Cum lucrați în general cu compozitorul, cu orchestra și cu dirijorul ?

— Mă străduiesc să lucrez foarte minuțios. De cele mai multe ori, cînd a fost cazul, am intervenit cu sugestii în ce privește desăvîrșirea melodiei, ritmului, partiturii orchestrale sau chiar textului pe care le-am abordat.

O carență aproape generală a acompaniamentelor orchestrale o constituie atît aria îngustă de inspirație cît și lipsa de varietate tematică a ritmurilor, a modalităților de expresie. Încă sînt foarte puțini compozitori care își orchestrează singuri lucrările. Din pricina solicitatorilor „melodiști", ei nu mai găsesc timpul necesar să se ocupe de propriile compoziții. Această stare de lucruri duce la monotonie și în același timp la lipsa de unitate a întregului proces de elaborare. Consider aranjamentul muzical o problemă foarte serioasă și cred că stadiul actual de „simplu acompaniament" trebuie depășit.

— Cum vă stimulează publicul și critica ?

— Atitudinea favorabilă a publicului reprezintă cel mai prețios stimulent al interpretului. Aplauzele sale sînt ca un „barometru", ca o busolă în orientarea noastră artistică. În ce privește critica, ea ne folosește nouă interpreților, numai atunci cînd întîlnim analize profunde, cu adresă, cu soluții. Cum îndeobște cronicile — atît de rare despre acest gen — care se scriu, sînt simple consemnări de fapte, analize de suprafață, nu pot constitui un ajutor, un prieten priceput care să ne îndrume, să semnaleze din timp deficiențele. Ar fi poate interesant dacă cronicarii de specialitate ne-ar arăta mai ales la repetiții slăbiciunile, luînd parte activă la actul de desăvîrșire a creației pe scenă.

— Cum vedeți repertoriul național al celor două genuri pe care le abordați ?

— Am constatat cu bucurie în ultima vreme eforturile compozitorilor (mai substanțial în ce privește muzica ușoară) de a trezi la viață unele tradiții de mult uitate, ca de pildă genul de romanță, precum și o efervescență creatoare pentru ridicarea prestigiului acestor două genuri de largă popularitate. Se simte încă nevoia cla-

Cu Valeria Rădulescu în opereta „Paganini" de Fr. Lehar

rificării drumului parcurs, dezvoltării pe mai departe a unui specific național, continuării pe baze noi a școlii de muzică ușoară și de operetă românească, preluării creatoare a operelor înaintașilor care au creat o muzică ce și-a cîștigat un larg răsunet în inimile ascultătorilor.

— *Ce întreprindeți pentru lărgirea propriului orizont artistic ?*

— Omul modern nu poate sta în afara problemelor ce frămîntă societatea din care face parte. Informarea în zilele noastre a devenit la fel de necesară ca și hrana. Asemeni arhitectului care pentru întocmirea unui proiect studiază zeci de alte proiecte și se documentează citind numeroase tomuri, interpretul modern trebuie să cunoască ce se întîmplă în jurul său, ce nivel au atins confrați ai genului din alte țări. Cea mai mare parte a timpului liber o consacru studiului și mai ales informării. Ascult foarte multe stiluri de interpretare.

— *Ce părere aveți despre pregătirea și promovarea în continuare a tinerelor talente în domeniul muzicii ușoare ?*

— După părerea mea, înainte de a discuta despre pregătirea talentelor, este absolut necesar ca în atenția forurilor competente, să stea formarea unui colectiv de profesori cu specialitatea : muzică vocală ușoară. Din cîte cunosc îi putem număra pe degete pe cei cîțiva care se străduiesc să obțină rezultate în promovarea și pregătirea tinerilor cu chemare către acest gen. În rest există o „pleiadă" de falsi-profesori, care activează după bunul plac și care nu fac decît să strice și ceea ce există bun la un talent proaspăt descoperit.

Consider că televiziunea, prin acele emisiuni-concert în care exigența nu este cu totul absentă, contribuie substanțial la descoperirea de elemente talentate în acest domeniu. Dar numai atît nu este suficient. Se simte imperios nevoia existenței unui învățămînt de specialitate, cu o programă analitică adecvată și repet, cu cadre specializate, provenite eventual din rîndul soliștilor cu o bogată experiență. Mă gîndesc cîte ar avea de împărtășit începătorilor cunoscuții și apreciații cîntăreți Dorina Drăghici și Gică Petrescu.

— *Cum apreciați festivalul de la Mamaia și alte festivaluri internaționale ?*

— În ce mă privește, cele patru ediții ale festivalului național de muzică ușoară de la Mamaia, mi-au adus bucuria a tot atîtea premii I, pentru cea mai bună interpretare. Folosesc această ocazie pentru a-mi exprima cîteva gînduri, cîteva păreri. Dacă ar avea loc din doi în doi ani ar putea fi mai bine „cizelat" din toate punctele de vedere, ar putea deveni cu adevărat un centru de interes al vieții noastre artistice, prilejuind vii confruntări în jurul problemelor actuale ale muzicii ușoare românești. Cele de pînă acum au păcătuit mai ales prin faptul că nu s-au ridicat mult peste nivelul unui ciclu de concerte obișnuite de muzică ușoară. Ar fi interesant de studiat posibilitatea ca festivalul de la Mamaia să capete un caracter internațional.

În 1966 cîntînd la Sopot cu prilejul „zilei discului" am constatat că acest festival este o manifestare internațională de prestigiu. Fără îndoială, participarea cîntăreților noștri la cît mai multe festivaluri internaționale va face să sporească măiestria artistică a acestora.

CONSTANTIN RĂSVAN

Concert de concerte

Tribuna tinerilor soliști inițiată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii își dovedește eficiența, ajungînd să constituie un eveniment muzical așteptat cu interes de public prin ineditul prezentării unor elemente tinere, de certă valoare interpretativă — concertul din 23 ianuarie a.c. este un exemplu în acest sens.

Pianista Florela Geantă, muzicală, sensibilă, cu o bună tehnică instrumentală (depășind net dificultățile numeroase) cu un legato în sunet frumos realizat, ne-a transmis în cea mai mare parte delicatețea și vigoarea, verva melodică și accentele grave din Concertul nr. 20 în re minor de Mozart, lucrare de amploare simfonică, din perioada de maturitate a compozitorului.

Paul Staicu, cornist laureat al mai multor concursuri internaționale, a interpretat concertul pentru corn și orchestră de Hindemith în primă audiție (lucrare ce ni se pare pe alocuri seacă, lipsită de căldură, excesiv ritmică), cu brio-ul unui virtuoz consacrat. Efectele sale de pianissimo (fără surdină), strălucirea sunetului, precizia atacurilor și dezinvoltura tehnică îl situează în primele rînduri ale instrumentiștilor noștri.

Punctul de maxim interes al serii ni s-a părut a fi Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy, în interpretarea tinerei violoniste Mariana Sîrbu (Iași). Distingîndu-se printr-o manieră sobră de cîntat, fără excese agogice și dinamice (ce conduc de multe ori la sentimentalisme lipsite de gust, sub pretextul unei participări emoționale), printr-o tehnică ce pare naturală (intonație precisă, deplasarea rapidă a mîinii stîngi în schimburile de poziții, un sunet plin fără a forța presiunea arcușului pe corzi, lejeritatea détaché-ului și a spiccato-ului), Mariana Sîrbu vădește premisele unei cariere solistice sigure. Piesa de Kreisler oferită ca bis ne-a confirmat justețea constatărilor pe care le-am făcut în concertul de Mendelssohn.

Orchestra Radioteleviziunii condusă de dirijorul Emanoil Elenescu a acompaniat suplu și discret concertul de Mozart și a realizat o veritabilă performanță în cel de Hindemith ; a fost însă mai puțin promptă la Mendelssohn.

DAN SCURTULESCU

Passacaglia de A. Hrisanide

În primul concert al lunii februarie, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, sub conducerea dirijorului Ludovic Baci, a prezentat în primă audiție *Passacaglia* de Alexandru Hrisanide. Compozitorul s-a afirmat în ultimii ani prin succese deosebite pe tărîmul muzicii de cameră ; Alexandru Hrisanide vădește însă și preocupări pentru genul simfonic (amintim că, în afara *Passacagliei*, a scris un *Poem* și *Concertul pentru orchestră).* Am putea spune însă că specificul cameral este deseori prezent în substanța simfonică a partiturilor sale, așa cum se observă în *Passacaglia*, lucrare scrisă cu cîțiva ani în urmă, la terminarea studiilor. Ea reflectă o perioadă în care simțim că muzicianul caută să-și coordoneze și să-și disciplineze forțele creatoare, punînd o oarecare stavilă abundenței aspectului improvizatoric din lucrările de cameră anterioare. Acestui scop îi corespunde, în *Passacaglia*, însăși rigoarea contrapunctică, structura formei și ambianța stilistică neoclasică.

Tema de bază a lucrării este expusă întîi în registrul grav al orchestrei, de către clarinet. Apoi, treptat, muzica merge spre o amplificare a construcției, ajungînd la o sonoritate monumentală. Logica discursului, legarea variațiilor una de alta, fără întrerupere, unește această creștere, dînd un sentiment amenințător. O dată ajunsă la punctul maxim, muzica se dezvoltă pe suprafețe plane, cu o ușoară nuanță „atemporală" în succesiunea variațiilor. În ultima parte a lucrării, deși aspectul meditativ predomină, prezența temei menține tensiunea, pregătind finalul, oarecum neașteptat. Viziunea monumentală a începutului își găsește aici o replică de contrast, prin diminuarea nuanțelor, prin discreția fluidului muzicii. Remarcăm fina gradare a tensiunii dramatice, folosirea grupelor orchestrei, ce tinde către o anume individualizare, personalizare a instrumentelor, arătînd că muzicianul stăpînește cu fantezie și meșteșug resursele aparatului simfonic. *Passacaglia* este reprezentativă însă pentru o perioadă de început a creației lui Alexandru Hrisanide. Ultimele sale compoziții în domeniul cameral ni l-au arătat într-o ipostază diferită față de stilul acestei piese care, probabil, de-a lungul anilor va rămîne ceea ce în mod curent numim „o lucrare de tinerețe".

În aceeași seară am urmărit-o, ca solistă a *Concertului al III-lea pentru vioară și orchestră* de Saint Saëns, pe violonista Gaby Grubea. Ținuta ei interpretativă a fost, ca de obicei, adecvată muzicii pe care a abordat-o. Am simțit însă în stilul de interpretare o oarecare nuanță demodată, am spune, nuanță care lesne ar putea fi îndepărtată printr-o atitudine mai personală și activă în redarea acestui concert intens romantic. *Simfonia a IV-a* de Gustav Mahler a încheiat programul. Dirijorul Ludovic Baci a depus eforturi meritorii pentru tălmăcirea cît mai expresivă și, în măsura posibilităților, cît mai apropiată de stilul compozitorului acestei încîntătoare partituri. O mențiune deosebită, pentru solista *Simfoniei,* soprana Emilia Petrescu Cironeanu, muzicală și cu o ținută stilistică impecabilă.

GR. C.

DIN ȚARĂ :

Instantanee clujene

O serie de concerte semnificative sînt de semnalat în activitatea Filarmonicii de Stat din Cluj în stagiunea actuală.

Conducerea muzicală a concertului, care a cuprins *Simfonia a IV-a* în fa minor și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski, a fost încredințată maestrului Antonin Ciolan, ale cărui apariții pe podium sînt urmărite de fiecare dată cu admirație și emoție. El a restituit convingător mesajul simfoniei, evidențiindu-i dramaticele ciocniri de planuri sonore, dinamismul interior al ideilor melodice avîntate, cantabilitatea expresivă a pasajelor lente. Violonistul Ștefan Ruha a cîntat concertul în Re major, cu obișnuita-i dezinvoltură tehnico-expresivă obținînd, de astă dată, și o construcție formală convingătoare a acestei lucrări concertante. Faptul atestă aprofundarea conținutului muzical din partea solistului, secondat în aceeași măsură de acompaniamentul orchestrei.

Dirijorul Mircea Basarab a prilejuit audierea unei lucrări vocal-simfonice de Mozart : *Marea messă în do minor,* cu concursul corului Filarmonicii „G. Enescu" (maestru de cor, Vasile Pântea) și al cvartetului vocal : Emilia Petrescu, Elisabeta Neculce-Carțiș, Valentin Teodorian și Alexandru Voinescu.

Corul a vădit o tehnică remarcabilă mai ales în ceea ce privește articularea frazelor și precizia ritmică, calitate care a pus însă în umbră linia mare a discursului. Formația sus amintită a cvartetului vocal a constituit o reușită atît prin faptul că a reunit patru soliști care cîntă cu muzicalitate și inteligență, cît și sub aspectul „potrivirii" vocilor din punctul de vedere al timbrului (chiar dacă din punct de vedere calitativ tenorul și basul nu au excelat). Dotată cu un glas bogat în culoare, Elisabeta Neculce-Carțiș a cîntat nuanțat și expresiv, dar demonstrînd o manieră de cînt prea pronunțat operistică. Emilia Petrescu s-a remarcat prin puritate stilistică, prin maniera în care știe să-și dozeze resursele vocale și printr-o extraordinară tehnică a respirației ce-i permite susținerea unor fraze muzicale de suflu larg. Valorificînd din plin virtualitățile expresive ale muzicii și textului, ea a impresionat în chip deosebit în nr. 10 al messei : „Et incarnatus est", pagină pătrunsă de o nobilă elevație.

Sub conducerea dirijorului Emil Simon, orchestra a prezentat un program cuprinzînd : *Suita I-a* de Enescu, *Simfonia spaniolă* de Lalo — cu concursul violonistei Lola Bobescu — și *Marea* de Debussy.

Atacurile sigure, claritatea de contur a frazelor, omogenitatea instrumentelor de coarde, au conlucrat în a imprima Suitei în do major de Enescu, o execuție îngrijită.

Naturalețea și poezia cu care cîntă Lola Bobescu, nu exclud disciplina riguroasă ce caracterizează prin excelență violonistica sa. Ascultînd-o în *Simfonia spaniolă* de Lalo, i-am apreciat și strălucirea tehnică pusă în slujba redării melodicei și ritmicei atît de pitorești a compozitorului francez ; totuși am regretat că nu am reascultat în interpretarea sa un Mozart, în care am auzit-o cu ani în urmă și la care am rămas cu impresia, acum confirmată, că stilul clasic îi este cu deosebire la îndemînă.

Dacă acompaniamentul orchestral al lucrării concertante a apărut pe alocuri nu tocmai bine pus la punct — la aceasta contribuind de sigur și faptul că repetițiile au fost insuficiente, solista sosind abia în preziua concertului — orchestra și dirijorul Emil Simon și-au relevat măsura posibilităților în *Marea* de Debussy. Celor trei schițe simfonice — lucrare de importanță capitală în creația impresionistului francez — le-au fost sugestiv dezvăluite freamătul amenințător, elanurile și lirismul subtil.

Concertul sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, a prezentat publicului clujean *Dixtuorul* de George Enescu. Cele 10 instrumente de suflat au izbutit să pună în lumină bogatul fond expresiv al acestui opus 14 enescian, reliefînd cu claritate măiastra țesătură polifonică, respirația largă a temelor, ineditul combinării timbrelor. Cu concursul pianistei franceze Thérèse Dussaut, în continuare, s-a executat Concertul în do minor, K. V. 491 de Mozart, lucrare străbătută de un puternic dramatism. Pianistica Thérèsei Dussaut s-a vădit corectă, sobră, integrată stilistic dar lipsită de o notă personală.

O certă reușită pentru dirijor și orchestră a marcat și execuția suitei din baletul *Pulcinella* de Stravinski. Mircea Cristescu a descifrat în chip sensibil, spiritual și inteligent sensurile acestei partituri stravinskiene de factură neoclasică, iar orchestra în general și instrumentiștii : concert-maestrul Vasile Horvath, trompetistul Gheorghe Mușat, contrabasistul Nicolae Popa, în special, au arătat remarcabile resurse interpretative.

Între oaspeții din străinătate care au vizitat Clujul, s-a înscris — în fruntea orchestrei filarmonicii cehe, cunoscutul șef de orchestră Karel Ancerl. Programul prezentat, incluzînd *Uvertura la opera „Mireasa vîndută"* de Smetana, *Concertul în Sol major pentru pian și orchestră* de Ravel — solist Ivan Moravec — și *Simfonia a IX-a* de Șostacovici (iar ca bis : două *Dansuri slave* de Dvorak) nu a întrunit întru totul adeziunea exigentului auditoriu clujean, dornic de a auzi măcar o lucrare de o mai mare complexitate și adîncime. Cu toate acestea, sub bagheta competentă a dirijorului ei, calitățile orchestrei : strălucirea tehnică, excepționala sonoritate instrumentală — în special la alămuri — unitatea perfectă a grupului coardelor, s-au evidențiat din plin.

Prezentarea în primă audiție la Cluj a *Simfoniei a IV-a* de Enescu (mai precis a primei ei părți, Allegro, ce are orchestrația definitivată de autor), a fost așteptată cu viu interes. Figurînd ca prima piesă în programul dirijat de Erich Bergel, această valoroasă pagină a simfonismului enescian, construită pe un material muzical de suflu amplu, un melodism cantabil și o armonie personală, a dobîndit o tălmăcire veridică, dirijorul redînd dinamic momentele energice, și cu finețe pe cele pătrunse de lirism ; el a rezolvat totodată și problemele pe care le pune partitura în privința dozajului sonorităților.

În inspiratul (dar prea rar cîntatul la noi) *Concert pentru violoncel și orchestră* de Schumann, solistul de renume mondial Milos Sadlo — acompaniat cu suplețe de orchestră — a repurtat succes mai mult pentru probitate stilistică și gustul artistic, decît pentru tehnica-i instrumentală ce pare a fi în declin.

Simfonia Mathis der Maler a constituit piesa de greutate a programului dirijat de Erich Bergel. Reacția publicului la audierea acestei capodopere a creației lui Hindemith (prezentată cu ani în urmă o singură dată la Cluj) a confirmat nivelul înalt la care a fost tălmăcită. De remarcat claritatea concepției dirijorului — condiție *sine qua non* a arte interpretative pentru înțelegerea și restituirea sensului oricărei opere muzicale ; cu o gestică precisă, sugestivă și încărcată de un maximum de tensiune interioară, el a obținut echilibrul sonor necesar zugrăvirii plastice a dinamismului, dramatismului sau forței expresive ce însuflețesc muzica inspirată din tablourile marelui pictor al Renașterii germane.

Un alt concert a avut la pupitrul dirijoral pe șeful de orchestră polonez Karol Strija, muzician rutinat, cu o bogată cultură artistică. În interpretarea sa, lucrarea *Threni — pentru victimele de la Hiroșima* de Penderecki — un vehement protest muzical împotriva ororilor războiului — bazată pe efecte sonore inedite produse de instrumentele de coarde, suprapuneri complexe de intervale cromatice sau sferturi de ton etc., a răsunat convingător și concludent.

După acompaniamentul susținut în *Concertul pentru pian* de Schumann — solist fiind Gheorghe Halmoș care, interiorizat și păstrînd permanent controlul mijloacelor de expresie a realizat momente frumoase în deosebi în partea a II-a — Karol Strija a imprimat *Simfoniei a VI-a* de Ceaikovski o interpretare care a căutat înainte de toate să evite excesele și denaturările de patetism la care s-ar fi pretat lucrarea. Dacă partea I-a a fost executată cu impetuozitate, în partea a doua a predominat o atmosferă liniștită, de destindere, ce a pregătit voioșia nestăvilită a mișcării următoare, pentru ca finalul să ne sugereze nu numai tristețe sfîșietoare ci și energie, combativitate. Astfel, desfășurarea Simfoniei n-a apărut ca o juxtapunere arbitrară de mișcări ci ca o evoluție logică, compusă înăuntrul unei evidente unități.

RODICA OANA POP

Viorica Ursuleac

de George Ionașcu

În pleiada artistelor de operă care au reprezentat arta interpretativă a țării noastre pe cele mai mari scene din lume, soprana dramatică Viorica Ursuleac *ocupă un loc de seamă alături de marile ei înaintașe: Elena Teodorini, Hariclea Darclée și Florica Cristoforeanu.*

Creatoare de personaje rămase model în istoria numeroaselor opere cîntate în premiere mondiale, artistele noastre s-au impus lumii muzicale printr-o artă autentică izvorîtă din talentul lor și dintr-o vastă cultură muzicală și generală.

Deși activînd în epoci și uneori în țări diferite, dînd viață scenică unor eroine de diverse structuri psihice, aceste muziciene au fost însuflețite de același ideal: transmiterea sentimentelor omenești prin puterea de expresie a muzicii.

Dacă Elena Teodorini, Hariclea Darclée și Florica Cristoforeanu, trăind în Italia, au excelat prin interpretarea operelor italiene, Viorica Ursuleac și-a făcut educația muzicală și a trăit în Austria și Germania, impunîndu-se în creația lirică germană cu remarcabile calități.

Activitatea lirică a sopranei Viorica Ursuleac impune o cercetare anevoioasă din cauza unei documentații insuficiente privind creațiile ei.

În casă părintească (unde s-a născut la 26 martie 1899) ocupația principală a familiei o constituia muzica; de altfel muzicienii din familia Ursuleac au contribuit la propagarea muzicii românești în Bucovina de la începutul secolului nostru. De aceea, nu numai vocea naturală și generoasă a Vioricăi Ursuleac dar și cultura muzicală obținută în anii copilăriei și ai adolescenței, i-au fost o bună recomandare la clasa de operă a vestitului profesor Filip Forstén de la Academia de muzică și artă dramatică din Viena unde, timp de cinci ani, a fost deosebit de apreciată.

Considerînd-o „cea mai minunată cîntăreață straussiană, interpretă prin excelență a marilor lucrări dramatice ale maestrului din München," muzicologul Signe von Scanzoni publică în lucrarea sa „Richard Strauss und seine Sänger" (München 1961), unele mărturisiri ale artistei referitoare la pregătirea și tehnica sa vocală în cele 482 de spectacole realizate numai cu operele lui Richard Strauss, imprimînd acea „tonalitate" specifică rolurilor de soprane din aceste partituri.

Viorica Ursuleac atribuie succesele sale studiilor de bază de la Academia din Viena și mai cu seamă sfaturilor profesorului ei, care constau în exerciții permanente și riguros controlate, atît acasă cît și imediat înaintea fiecărui spectacol.

Prima interpretare a unui rol straussian, acela al Compozitorului din „Ariadna la Naxos" la Opera din Frankfurt pe Main, a atras atenția profesoarei Lilli Lehmann, considerată în acel timp o autoritate în domeniul pedagogiei vocale, cu care și-a continuat studiile. După moartea profesoarei, o sfătuitoare prețioasă i-a fost colega sa mai în vîrstă, soprana Sutter-Kottlar, care i-a controlat pregătirea rolurilor pînă la sfîrșitul carierei.

„Am păstrat și respectat cu sfințenie disciplina studiilor impusă de profesorii mei în tot timpul activității. De aceea am cîntat peste 30 de ani numeroase roluri, printre care toate partiturile straussiene de soprană, unele din ele fiind atît de anevoioase încît păreau imposibil de cîntat. Datorită unei pregătiri speciale n-am obosit niciodată și n-am plictisit pe nimeni cu vocea și interpretarea mea", relata Viorica Ursuleac lui Signe von Scanzoni.

Un eveniment important în viața ei a fost căsătoria cu dirijorul Clemens Krauss (1893—1954), prietenul și colaboratorul lui Richard Strauss din anul 1925 pînă la moartea compozitorului. Competența muzicală a acestui mare șef de orchestră, ce i-a fost admirator și bun sfătuitor, a avut o influență binefăcătoare în conturarea multiplelor și diverselor realizări ale Vioricăi Ursuleac.

O serie de concerte cu arii din opere, lieduri și cîntece românești, prezentate în orașele Arad, Cluj, Lugoj, Timișoara, Caransebeș, Turnu Severin, Craiova și Suceava (concertul din 16 august 1918 din cadrul Reuniunii Muzicale „Ciprian Porumbescu"), ne-o arată, încă din anii 1918 și 1919 ca pe o artistă de mare viitor.

Deși nu se afirmase pe nici o scenă de operă, arta ei vocală se distingea printr-o strălucire deosebită, constatare însemnată în presa muzicală din București cu ocazia concertului de la Ateneul Român din toamna anului 1920 precum și în presa vieneză, la debutul ei, în același an, în rolul Pamina din opera „Flautul fermecat" de Mozart pe scena Operei Populare.

Activitatea lirică a artistei noastre, poate mai complexă decît aceea a tuturor artistelor de acest gen din Austria și Germania acelei epoci, ni se destăinuie, într-o oarecare măsură din corespondența noastră cu Viorica Ursuleac. Se remarcă cele opt opere create în premiere mondiale, un impresionant repertoriu de operă, operetă, muzică vocal-simfonică și de cameră precum și numeroase turnee în toată Europa, ca de pildă: participarea sa la Festivalurile „Mozart" de la Salzburg și Viena, „Beethoven" de la Bonn, „Wagner" de la Leipzig și Zürich, „Richard Strauss" de la München și alte manifestări muzicale internaționale de la Paris, Veneția și Florența la care era invitată ori de cîte ori aveau loc.

O scrisoare a lui Richard Strauss, trimisă artistei din Garmisch la data de 10 august 1943, relatează despre Festivalul de la Salzburg din vara aceluiași an: ...„Amintindu-mi cu entuziasm de creația Dvs. în „Arabella", îmi exprim... admirația cea mai sinceră pentru extraordinara

Dvs. realizare ; o realizare rară, perfectă prin armonie, grație și frumusețe, colorată cu o voce minunată și o interpretare pînă în cele mai mici amănunte... Spectacolul a fost o delectare de neuitat, o încîntare generală, grandioasă. Încă odată mii de mulțumiri Dvs. și lui Clemens." (Richard Strauss—Clemens Krauss Briefwechsel", München 1963).

Cu toate că între anii 1920—1945 a fost angajată permanent la Operele de Stat din Viena (Opera Populară și Opera Mare), Frankfurt pe Main, Dresda, Berlin și München, unde era foarte solicitată (menționăm, de pildă, interpretarea rolurilor principale de soprană din „Inelul Nibelungilor" la Berlin în stagiunea 1933—1934), în aceiași ani și pînă în 1952 cîntă pe toate scenele din Austria și Germania întreprinzînd totodată turnee cu spectacole de operă, concerte și recitaluri la Londra, Paris, Italia (Milano, Roma, Veneția), America de Sud (Buenos-Aires și Havana), Spania (Madrid, Barcelona), Portugalia (Lisabona) precum și în Olanda, Suedia, Norvegia, Elveția, Ungaria, Polonia, Jugoslavia și România.

La Londra, pe scena Operei Covent Garden, *interpretează în anul 1934 rolurile „Arabella" în creație pentru Anglia (1 mai), „Dorota" (Schwanda de Jeronim Weinberger, 11 mai) și „Desdemona" (Othelo, 5 iunie).*

Inaugurează „Săptămîna muzicii germane" din Franța (septembrie 1937) la Opera Mare din Paris, *interpretînd rolurile „Mareșala" (Cavalerul Rozelor) și — în premieră pentru Franța — „Ariadna" (Ariadna la Naxos). Presa pariziană a avut cele mai elogioase aprecieri, atît despre concertul festiv cît și despre spectacole. Iată, de exemplu, un comentariu al criticului muzical Pierre Leroi din cotidianul „Le Figaro" (12 septembrie 1937) : ...„Splendida Mareșală din Cavalerul Rozelor, Viorica Ursuleac a devenit o Ariadnă de o frumoasă prestanță sculpturală și de o puritate vocală ideală ; stilul său expresiv păstrează în permanență un timbru nobil."*

La Scala din Milano *apare în 1941 în rolurile „Fiordiligio" (Cosi fan tutte de Mozart), „Sieglinde" (Walkiria de Wagner) și „Crysothemis" (Elektra de Richard Strauss).*

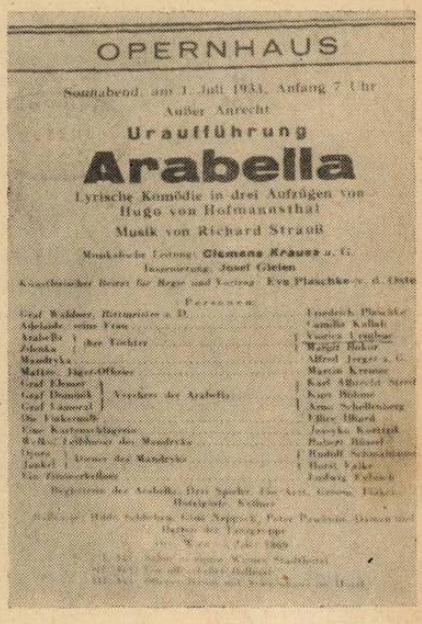
La Teatro Reale *din Roma, creiază pentru Italia rolurile „Împărăteasa" (Femeia fără umbră, 1938) și „Ariadna" (Ariadna la Naxos, 1942).*

Pe scenele germane, talentul ei interpretativ a dat viață eroinelor : „Leonora" (Trubadurul), „Amelia" (Bal mascat), „Elisabeta" (Don Carlos), „Leonora" (Puterea destinului), „Amalia" (Simone Boccanegra) de Verdi ; „Mimi" (Boema), „Cio Cio San (Madame Butterfly), „Minni" (Fata din Faar West), „Sora Angelica", „Turandot" și „Tosca" de Puccini ; „Manon" și „Lotte" (Werther) din operele lui Massenet ; „Maria" (Mireasa vîndută de Smetana), cu aceeași măiestrie cu care a strălucit pe aceleași scene în operele tuturor compozitorilor germani.

Înainte de a vorbi despre participarea Vioricăi Ursuleac la unele spectacole ale Operei Române din București, subliniem primul ei contact cu artiștii români la Volksoper din Viena în anul 1924. Alături de baritonul Jean Atanasiu și tenorul Traian Grozăvescu, Viorica Ursuleac cîntă rolul „Nedda" din opera Paiațe de Leoncavallo, dirijată de Jean Bobescu. Spectacolul a fost o strălucită manifestare a artei interpretative românești, despre care cotidianul „Neues Wiener Tageblatt" din 21 iunie 1924, scria : ...„Viorica Ursuleac este, fără îndoială, atît din punct de vedere vocal cît și ca joc de scenă, cea mai bună Nedda a Operei Populare... Publicul a ovaționat cu entuziasm pe artiștii români. România a învins cum a dorit."

Pe scena Teatrului Liric *din București, Viorica Ursuleac apare prima dată la 18 aprilie 1934 în rolul Mareșalei din „Cavalerul Rozelor". În cel de al doilea turneu din februarie 1936, interpretează rolurile „Floria Tosca" (Tosca) și „Leonora" (Fidelio) la spectacolele din 22 și 25 februarie, iar la 27 februarie prezintă în sala Ateneului Român un concert simfonic cu lucrări de Richard Strauss în primă audiție în țara noastră : o arie din opera „Guntram" și liedurile „Ochii mei", „Eliberat" și „Sărbătoare de primăvară" orchestrate special pentru ea de compozitor. Toate reprezentațiile au fost dirijate de Clemens Krauss.*

Presa bucureșteană a elogiat arta oaspeților și în special „strălucita interpretare a Vioricăi Ursuleac care


OPERNHAUS

Samstagabend, am 1. Juli 1933, Anfang 7 Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

Arabella

Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Clemens Krauss a. G.

Inszenierung: Josef Gielen

Künstlerischer Beirat für Regie und Leitung: Eva Plaschke-v. d. Osten

Personen

Graf Waldner, Rittmeister a. D.	Friedrich Plaschke
Adelaide, seine Frau	Camilla Kallab
Arabella	Viorica Ursuleac
Zdenka	Margit Bokor
Mandryka	Alfred Jerger a. G.
Matteo, Tiroler Offizier	Marian Kreuzer
Graf Elemer	Karl Aagard Strid
Graf Dominik	Karl Rickert
Graf Lamoral	Arno Schellenberg
Die Fiakermilli	Elise Elgard
Eine Kartenschlägerin	Josepha Kostrzyk
Ein Diener des Mandryka	Robert Bissel
Djura	Rudolf Schmalfuß
Jankel	Horst Feike
Ein Zimmerkellner	Ludwig Fabeck

Regisseur der Arabella, Drei Spieler, Ein Arzt, Gäste, Fiakergilde, Kellner

a prezentat rolurile sale, deşi de stiluri complet diferite, cu o măiestrie desăvîrşită"... „O cîntăreaţă de reputaţie mondială"... „Una dintre marile glorii ale artei lirice româneşti", afirmau cotidianele Universul, Timpul, Epoca, Viitorul şi altele.

Dar, despre arta Vioricăi Ursuleac s-a scris atît de mult încît este imposibil să enumerăm măcar titlurile publicaţiilor. Chiar după încetarea activităţii, cele mai importante reviste muzicale din Europa, de pildă „Opera", şi „Music and Musicians" din Londra, „Opern Welt" din Hannovra şi altele, publică permanent fotografii din spectacole şi-i comentează creaţiile în diferite roluri, mai ales în cronicile speciale ale festivalurilor de la Salzburg, Viena, Berlin şi München.

Viorica Ursuleac a venit la Bucureşti nu numai cu aureola realizărilor ei din repertoriul italian în care, datorită însuşirii stilului de belcanto a excelat singular în acea epocă pe scenele germane, sau ca o autentică interpretă a lui Mozart şi Wagner, ci şi cu renumele de creatoare a mai multor opere în premiere mondiale.

Astfel, în anul 1926, la Frankfurt pe Main şi Dresda creiază patru opere. Dintre acestea semnalăm lucrarea lui Ernst Krenek „Dictatorul", în care a interpretat rolul principal (Maria).

Adevăratele ei creaţii sînt însă în operele lui Richard Strauss, atît în cele patru premiere mondiale, cît şi în altele cu montări noi.

În primul rînd se situează rolul „Arabella" din opera cu acelaşi titlu, de altfel şi prima realizare din ciclul straussian. Premiera a avut loc la 1 iulie 1933 la Dresda. Viorica Ursuleac a interpretat acest rol de 101 ori şi la Berlin, Viena, Frankfurt pe Main şi Londra.

Opera „Ziua Păcii", dedicată de compozitor artistei şi soţului ei, vede lumina rampei la 24 iulie 1938 la München. Viorica Ursuleac apare în rolul principal — Maria — în 21 de spectacole la Dresda, Karlsruhe, Kassel şi Graz.

Contesa, din „Capriccio" (libretul de Clemens Krauss, cu dedicaţia compozitorului pentru libretist şi dirijor) este creiată la 28 octombrie 1942 tot la München. Cele 16 reprezentaţii cu Viorica Ursuleac au avut loc şi la Breslau, Hannovra, Düsseldorf, Darmstadt şi Wiesbaden.

Impresionat de succesul premierei, Richard Strauss îi scria Vioricăi Ursuleac din Viena, la 12 noiembrie 1942 : ...„M-am gîndit des la minunata seară din 28 octombrie de la München şi... împreună cu critica, vreau să-mi exprim admiraţia pentru Dvs. bucurîndu-mă nespus de mult de cuvintele atît de elogioase care au ridicat în slavă vocea şi interpretarea dramatică a Dvs. Rolul Contesei a fost într-adevăr redat cu o măiestrie artistică impecabilă, lucrat pînă la cel mai mic detaliu şi constituie realizarea minunată a unui vis pretenţios de autor" (Richard Strauss—Clemens Krauss „Briefwechsel", München, 1963).

În sala de festivităţi de la Salzburg, la 14 august 1952, a avut loc prima reprezentaţie a operei „Iubirea Danaei", unde Viorica Ursuleac a interpretat rolul titular.

Reluările de la Opera din München menţionate în lucrarea lui Willi Schuh „Das Buhnenwerk von Richard Strauss" (Zürich 1954) desfăşurate sub supravegherea compozitorului după ultimile revizuiri muzicale, libretistice şi scenografice, au fost considerate ca noi premiere.

„Cavalerul Rozelor" (28 februarie 1937) o prezintă pe Viorica Ursuleac în unul din cele 152 de interpretări ale rolului Mareşalei.

Ariadna, din „Ariadna la Naxos" (19 august 1937) în a 60-a reprezentaţie. În alte 14 spectacole cu această operă a interpretat rolul Compozitorului.

„Arabella", în a doua creaţie, la 16 iulie 1939.

Împărăteasa din „Femeia fără umbră", (29 iulie 1939) este realizată în cele 34 de apariţii în rol.

Rolului titular din „Elena din Egipt", Viorica Ursuleac îi dă o strălucită interpretare şi în montarea nouă (15 iunie 1940), operă în care a susţinut 40 de spectacole.

În „Elektra" a apărut de 43 de ori în rolul Crysothemis, subliniind aici printre ultimile reprezentaţii, cele de la Scala şi Salzburg.

Cu toate că operele maestrului de la München, reprezentate în premiere mondiale sau în înscenări noi, s-au bucurat de măiestria dirijorală a lui Clemens Krauss, circulaţia europeană, am putea spune mondială, le-a fost asigurată prin participarea Vioricăi Ursuleac. Dacă ar fi să socotim numai din punct de vedere statistic, ei îi revine majoritatea din numărul total de spectacole care s-au dat pînă în anul 1952.

Considerînd că şi unele date retrospective ar putea îmbogăţi prezentarea noastră, subliniem că în 32 de ani a interpretat 70 de roluri principale de soprană lirică şi dramatică din 65 de opere dintre care : 38 germane, 15 italiene, 7 franceze şi 5 din şcolile rusă şi cehă.

Din repertoriul de operetă amintim 15 lucrări : şapte operete de Johann Strauss şi alte opt de Lehar, Millöcker, Suppé, Offenbach şi Heuberger.

Spectacolele sale, în număr de 1359, au fost prezentate pe 20 scene din Austria şi Germania şi pe alte 22 de scene europene şi din America de Sud.

În comentarea creaţiilor Vioricăi Ursuleac, mai cu seamă în operele lui Richard Strauss, Signe von Scanzoni subliniază : ...„Nu este deloc uşor să explici în cuvinte un sunet muzical ; dar dacă în această lucrare insist asupra „tonului Strauss" al sopranelor, atunci idealul acestui sunet îl reprezintă minunata cvintă de sus a Vioricăi Ursuleac. Trebuie să afirm că încă n-am auzit o perfecţiune asemănătoare... şi o astfel de tehnică desăvîrşită care să dea auditoriului nu numai iluzia unei măiestrii absolute ci şi sentimentul că artista o stăpîneşte cu virtuozitate".

În muzica vocal-simfonică şi de cameră, în cele 167 concerte şi recitaluri prezentate în 42 oraşe din Austria şi Germania precum şi în 33 de mari centre muzicale din alte ţări, a interpretat majoritatea creaţiei genului din şcolile germană şi franceză, multe lucrări de alţi autori precum şi de compozitorii români Eusebie Mandicevschi, Tiberiu Brediceanu, D. Kiriac, etc. ...„Melodiile bucovinene „Trandafir verde crengos" şi „Dragostile dintr-o vară" le-am auzit mai tîrziu cîntate de Viorica Ursuleac cu vocea ei gravă, dramatică," menţionează Emil Riegler-Dinu în Amintiri *despre Eusebie Mandicevschi (Studii Muzicologice nr. 7, 1958).*

În semn de admiraţie, Richard Strauss i-a dedicat şase lieduri special orchestrate pentru vocea ei : „Certificat" şi „Pîrîiaşul" (ca omagiu pentru creaţia din opera „Elena din Egipt") şi „Vier letzte Lieder" pe care le-a interpretat în primă audiţie la Viena în anul 1951.

Considerăm că măiestria artistică a Vioricăi Ursuleac s-a dezvoltat și prin colaborarea cu unii dintre celebrii șefi de orchestră ai timpului. Karl Böhm, Sir Thomas Beecham, Wilhelm Furtwengler, Herbert von Karajan, Clemens Krauss, Richard Strauss, Franz Konwitschny, Gino Marinuzzi, Felix Weingartner iar mulți alții au admirat-o dirijînd cu predilecție spectacolele și concertele ei.

Din imprimările Vioricăi Ursuleac, menționăm :

La Casa Vox *din New-York a realizat pe patru discuri înregistrarea integrală a operei „Cavalerul Rozelor" (Orchestra Operei din München, dirijor Clemens Krauss).*

Cu „Arabella", *Casa de discuri* „Deutsche Gramaphon Gesellschaft" *a imprimat două discuri care cuprind : un duet cu soprana Marghit Bokor (Zdenka) și altul cu baritonul Alfred Jerger (Mandrika) cu acompaniamentul Orchestrei Operei din Berlin.*

Operele „Vasul fantomă" (R. Wagner) și „Capriccio" (R. Strauss) înregistrate integral pe patru și două discuri ; un disc cu duete din „Trubadurul" ; altul cu arii din „Tosca" și „Turandot" ; în fine o imprimare cu aria Contesei din „Nunta lui Figaro" precum și un ultim disc cu cele șase lieduri de Richard Strauss.

După o muncă uriașă în care realizările Vioricăi Ursuleac au făcut-o cunoscută în toată lumea, astăzi, posesoarea celor mai înalte distincții („Kammersängerin" a Austriei și Germaniei), este profesoară la clasa de operă și cea de canto a Academiei de Muzică și Artă Dramatică „Mozarteum" din Salzburg. Pe lîngă activitatea pedagogică, este membră permanentă în Comitetele de organizare a Festivalurilor muzicale de la Salzburg și München precum și în juriile Concursurilor Internaționale de Canto din Germania.

În localitatea Erwald din Munții Tirolului, „În căsuța noastră", cum ne-a mărturisit profesoara, mirosul de brad este aidoma cu cel din munții Bucovinei, iar scoarțele și ștergarele înflorate din Cîmpulungul Moldovenesc, ceramica de la Marginea și vechile icoane zugrăvite la Putna și Dragomirna, o îndeamnă să-și întrerupă lectura tratatelor și studiul partiturilor, înlocuindu-le cu poeziile lui Mihai Eminescu sau cîntînd la pian din creațiile lui Ciprian Porumbescu și George Enescu.

Dar, cuvintele de încheiere să le lăsăm unuia dintre numeroșii ei admiratori și istoriografi, Signe von Scanzoni : ...„Viorica Ursuleac și-a meritat titlul onorific de „Primadona lui Strauss", deoarece vocea și arta cîntului ei au devenit prototipul ideal pentru toate partiturile de soprană ale maestrului...

Numele ei — la fel ca al renumitei cîntărețe și artiste Schröder-Devrient, supranumită muza inspiratoare a lui Richard Wagner — își va afla locul alături de al lui Richard Strauss care și-a compus ultimile sale opere avînd viu în auz neegalatul glas al Vioricăi Ursuleac."

Prezențe lirice

Presa irlandeză a comentat pe larg succesele cîntăreților noștri de operă care au susținut, sub conducerea dirijorului italian Napoleone Anovazzi, unsprezece spectacole (Samson, Mignon, Balul Mascat) pe scena de la Dublin, Grand Opera Society. Despre „Balul mascat", „Irish Independent", scrie sub semnătura lui Mary Mac Goris, între altele : „Tenorul Ion Piso a fost proeminent ca stil și interpretare. Elegant și cu o prezență scenică plină de grație, el a vădit o voce lirică naturală care și în Mozart sau Rossini ar putea fi cuceritoare ; a folosit-o cu îndemînare în dificila țesătură a lui Verdi.

Niculina Mirea a realizat un *Oscar* cu totul satisfăcător cîntînd cu o voce clară și flexibilă de soprană de coloratură..." David Ohanezian este apreciat ca „un bariton remarcabil, ideal pentru rolul lui Renato și alte roluri..." iar Nicolae Florei ca „un bas de fină calitate ce frazează cu inteligență".

Referindu-se la aceeași operă, „The Irish press" arată că au apărut într-o frumoasă lumină cîntul și mișcarea scenică a lui Ion Piso (Ricardo), care a dat o strălucită interpretare nobilei și romanticei figuri a regelui Gustav al III-lea. Am simpatizat cu Elena Dima în rolul Ameliei, pe care l-a rezolvat cum a putut mai bine, într-un stil, poate, mai degrabă wagnerian decît verdian". Despre Niculina Mirea se arată că „a avut o realizare cu totul în stil și penetrantă" iar Nicolae Florei „s-a distins de asemenea atît vocal cît și dramatic".

În *Evening Press*, Michael Yeats, comentînd spectacolul „Mignon", declară : „M-a bucurat mult să urmăresc această operă, mai ales că a fost excelent cîntată de către principalii artiști ai operei din București". Criticul subliniază frumusețea vocii mezzosopranei Viorica Cortez, inteligența și muzicalitatea cîntului ei. Ion Piso folosește bine vocea sa și a fost o plăcere pentru fiecare să audă un tenor ce poate cînta cu gingășie și fără suspine. Cel mai frumos joc și, de asemenea, acurateță în coloratură le-am aflat la soprana Niculina Mirea, care a realizat o spirituală Filina... Nicolae Florei a vădit o voce fină de bas... iar Mugur Bogdan a fost excelent. Orchestra, condusă de Napoleone Anovazzi, a cîntat bine, de-a lungul întregului spectacol".

Sub titlul „Este o bucurie să-i ascultăm pe cîntăreții care ne vizitează", Fanny Teehan scrie în *Evening Press* între altele : „...Este atît de neobișnuit să aflăm cîntăreți de operă ce urmăresc în primul rînd frazarea și care, dincolo de stricta bară de măsură, sînt preocupați, mai degrabă de muzică decît de propria lor persoană, că trebuie să mulțumim D.G.O.S. (Dublin Great Opera Company) de a-i fi adus la noi. Lucrul cel mai de seamă, în favoarea cîntăreților, este calitatea vocilor lor. Toate sînt rotunde și pline, fără a se forța vreodată tonul. Ca și în *Samson*, ansamblul a fost excelent. Niculina Mirea a fost admirabilă în Oscar. Tehnica sa vocală e foarte suplă și calitatea vocii, într-adevăr, foarte bună. Ricardo a fost cîntat foarte frumos de Ion Piso".

Despre „Samson și Dalila", May Mac Goris semnează în „Irish Independent" o cronică avînd ca subtitlu „Vocea bogată". el scrie : „Cea mai eficace a fost Zenaida Pally, care a pus la contribuție bogata-i voce în chip mîngîietor. spre a majora, cu știință, puterea de seducție a Dalilei..." Despre Ion Buzea : „Acest cîntăreț are o voce calcă, pură, cu o gingașă culminație în si bemol..." iar despre Nicolae Florei că „a dovedit o voce frumoasă, caldă..."

Baletul român în Cuba

Între București și Havana, distanța este mare chiar cînd o parcurgi cu mijloacele de transport aerian, atît de rapide și comode. O cursă specială TAROM, prima care a efectuat un astfel de zbor, a parcurs-o în 22 de ore. Impresii de călător deosebite ? O vedere panoramică nocturnă de o excepțională frumusețe, a marii metropole care este Londra, luminată astfel încît arată, de la 7 000 m înălțime, ca o dantelă de sclipiri multicolore, în care hazardul pare iscat din fantezia unui pictor modernist ; traversarea Atlanticului pe care arareori l-am zărit printre nori în legănarea-i pașnică (de la distanță) ; o escală la Gander, Canada, pe o vreme cu vifor molcom, înviorător ; marea verde a tropicelor, cu insulele conturate convulsionat și, în sfîrșit, Cuba — Insula libertății, cum o numesc cu îndreptățită mîndrie locuitorii săi — cu relief blînd, cu arborii care par obeliscuri de beton cu cîte un panaș verde în vîrf. La coborîre, o primire călduroasă — la propriu și la figurat. Ne întîmpină personalități ale vieții culturale cubaneze, printre care Fernando Alonso, și mulți balerini din Havana, cu care ne împrietenisem la București. Piloții noștri sînt adevărați asi ai aviației, aterizările pe piste necunoscute fiind efectuate cu siguranța și virtuozitatea artistului ; a fost un excelent debut al românilor pe acest plan. Al nostru cum va fi oare ?

Dar pînă la debut mai sînt cîteva momente mai mult decît notabile. Printre ele, revelionul repetat : o dată la ora Bucureștiului — 17, ora locală — la piscina hotelului — în ținuta corespunzătoare —, și a doua oară la „masa celor o sută de mii", în Piața Revoluției, ocazie în care premierul cubanez Fidel Castro a fost pentru prima dată în mijlocul nostru (o fotografie a apărut a doua zi în Granma, organul Partidului Comunist). Memorabilă va rămîne, pentru noi toți, manifestația din 2 ianuarie, ziua celei de a opta aniversări a Revoluției.

Repertoriul de turneu a fost alcătuit din *Lacul lebedelor, Giselle, Nastasia* și *Priculiciul.* În ce privește primele două, am ales calea cea mai puțin ușoară, pentru că piesele sînt cunoscute (în interpretarea excelentă a Baletului național cubanez) și, deci, competitive. Pentru a asigura reușita, trebuie o concepție generală a spectacolului, o ținută interpretativă a soliștilor și a ansamblului care, fără a se îndepărta din punct de vedere stilistic de la linia clasică, să se impună prin particular. Maeștrii noștri coregrafi și dansatorii s-au străduit să realizeze acest obiectiv ușor de enunțat dar greu de atins și măsura în care au reușit este remarcată de opinia publicului și de presă. Dintre piesele românești — destul de multe la număr și de o factură variată —, unele nu au putut fi incluse datorită capacității de transport limitată.

Între 4 și 15 ianuarie, ansamblul de balet al T.O.B. a prezentat nouă spectacole în sala Teatrului C.T.C. (echivalentul Uniunii Generale a Sindicatelor de la noi), o construcție încăpătoare, cu 3 800 de locuri. Printre evenimentele turneului considerăm spectacolul din 12 ianuarie (actul II din *Giselle, Nastasia* — integral —, actul II din *Lacul lebedelor*), la care a participat Fidel Castro, ale cărui cuvinte la adresa creației originale și a nivelului artistic de ansamblu au fost elogioase ; întreaga presă cubaneză a consemnat, la loc de frunte, acest moment. Unul dintre spectacole, cel din 13 ianuarie, alcătuit din *Nastasia* și actul II din *Lacul lebedelor* a fost televizat ; în pauză, „la vedere", pe fondul schimbării de decor în scenă, cu dansatorii care se încălzeau, s-a transmis un interviu la care au participat Oleg Danovschi, Vasile Marcu, Cornel Trăilescu, Ion Clapan și semnatarul acestor rînduri (s-a vorbit despre piesele televizate, despre teatrul nostru, repertoriu, orientare etc.). Pe lîngă acestea, în turneu au mai fost prezentate de cîte trei ori *Lacul lebedelor* și *Giselle*, cîte o dată *Nastasia* și *Priculiciul.* Au dansat, în rolurile principale, Valentina Massini, Alexa Mezincescu, Ileana Iliescu, Cristina Hamel, Magdalena Popa, Elena Dacian, Gheorghe Cotovelea, Sergiu Ștefanschi, Petre Ciortea, Adrian Caracaș, Dan Moise, Gheorghe Constantinescu, Bojidar Petrov. Presa a avut cuvinte elogioase la adresa coregrafiei, scenografiei, conducerii muzicale (Cornel Trăilescu a dirijat o orchestră din Havana) și, desigur, a ansamblului și soliștilor (în încheiere, redau extrase din diferite articole).

Timpul liber a fost destul de limitat (să nu uităm și studiul zilnic, repetițiile) ; totuși, prin amabilitatea gazdelor, l-am fructificat la maximum. Întîlnirile cu artiștii cubanezi — îndeosebi cu Alicia Alonso, Fernando Alonso, Jose Parés și Joaquin Banegas — au avut un puternic caracter profesional și amical. Contactul cu dansatorii cubanezi, în domeniul clasic, modern și folcloric, a fost cît se poate de folositor pentru ansamblul nostru, cunoașterea concepțiilor artistice și a modalităților de exprimare a lor prin dans ne-a îmbogățit cunoștințele, ne-a adîncit capacitatea de înțelegere a unui popor atît de talentat și de exuberant. Am vizitat monumente de arhitectură veche și nouă din Havana, centre turistice celebre nu numai în Cuba și în Antile ci și dincolo de America — Santa Maria del Mar, Varadero, Guama (așezare lacustră de tip indian, cu confort modern). Emoționantă a fost vizita la casa lui Hemingway, în care

marele prozator și-a scris cele mai celebre dintre cărțile sale. Bibliotecile sale (în fiecare cameră cîteva), colecția de trofee cinegetice, tablourile, discoteca impresionantă (muzică clasică și jazz), obiectele personale stau mărturia unei minți puternice, a unui suflet ales, a unui mare om și mare creator.

Întoarcerea a fost plină de emoția revederii cu cei de acasă și de nerăbdarea de a împărtăși bucuria unui turneu de succes ; ne-a ajutat și fusul orar : am sărit pese 7 ore. Oboseala acelor zile de efort și emoții a trecut și rămîne doar amintirea unor clipe unice în felul lor, de contribuție la afirmarea culturii noastre în lume.

PETRE CODREANU

Ziarul GRANMA din 6 ianuarie 1967. *„Lebedele din București"* :

„...Ductil dar viguros, corpul de balet evoluează în scenă cu o precizie cronometrică, așa încît toți balerinii laolaltă par a fi unul singur și părerea noastră e că la realizarea acestui efect de forță contribuie în mare parte energia degajată de mișcările grupului masculin al formației, cît și concepția lineară, mai mult geometrică, a coregrafiei lui Oleg Danovski. Armonia în ansamblul bucureștean înseamnă nu numai ritm ci și coerență în masa dansatorilor..."

Ziarul GRANMA din 11 ianuarie 1967. Articolul *„Despre Nastasia și Priculiciul"* semnat de Nati Gonzalez Freire :

„...Bazat pe comedia tragică a lui G. M. Zamfirescu, cu muzică de Cornel Trăilescu, *Nastasia* este un foarte interesant experiment de balet modern în care, ca și în baletul comic *Priculiciul*, Oleg Danovski își pune în valoare talentul său de excelent coregraf. Coordonare, grație și inventivitate par a fi cîteva din principiile sale coregrafice și *Nastasia* se pretează de minune jocului creator. Lumini, scenografie și costume (aparținînd Ofeliei Tutoveanu), slujesc adecvat ambianței create de dans." În cronică este de asemenea apreciată interpretarea desăvîrșită a primilor balerini Valentina Massini, Dan Moise, Ileana Iliescu, Petre Ciortea. „...În final, am rămas cu impresia unui spectacol de o măreață realizare și de o strălucită execuție... Pe scurt, în seara consacrată baletului românesc am văzut un program cu care artiștii bucureșteni ne-au demonstrat că în ceea ce privește dansul modern, ansamblul este dotat cu înalte calități."

Ziarul GRANMA din 13 ianuarie 1967. Articolul *„Ce așteptam de la baletul român"* semnat de Alejo Beltrán :

„Interpretarea Ilenei Iliescu în *Lacul lebedelor* a fost magistrală, dînd dovezile autentice a unei tehnici deosebit de îngrijite la care se mai adaugă ceea ce am putea numi „farmecul latin". Ileana are și darul comunicării, știe să stabilească o punte între ea și public, așa încît spectatorul să participe la emoțiile sale... În Odette — Odille, interpretarea ei a captivat publicul". Iar despre baletul *Giselle* același cronicar însemnează : „Pentru a doua oară, colectivul și-a dovedit buna asamblare în realizarea coregrafică a lui Vasile Marcu, a cărui concepție despre balet este de o extremă sobrietate și chiar prin aceasta opusă concepției dramatice puțin excesive. Există și aici poate un exces de grimase, dar au fost compensate de virtuozitatea și grația artiștilor."

Ziarul EL MUNDO din 15 ianuarie 1967. Articolul : *„Mari figuri din baletul român"* semnat de Mariblanca Sabos Aloma :

„Am putea spune că Alexa Mezincescu s-a prezentat în fața iubitorilor de balet cubanezi cu cea mai bună carte de vizită : ea însăși. Colegul nostru, Jose Mannuel Valdés Rodriguez, șeful paginii teatrale la EL MUNDO, autorizat și sever critic de artă, i-a apreciat interpretarea (în Giselle n.r.) cu același sincer entuziasm cu care imensa asistență din Teatrul C.T.C. a ovaționat-o în mod susținut... Sprintenă, fină, inspirată suavă și plină de grație, posedă o formidabilă pregătire tehnică, făcînd cinste înaltului titlu de artistă emerită a țării... „...Critica îl estimează pe Gheorghe Cotovelea ca un balerin foarte talentat, partener desăvîrșit, cu o bună tehnică aliată cu o mare sensibilitate. Cotovelea este excelent mai ales în rolurile romantice din baletele clasice...". „...Sergiu Ștefanschi impresionează prin înalta tehnică, eleganța, dinamismul mișcărilor. În Havana a dansat pur și simplu magistral în *Lacul Lebedelor*... este fără îndoială una dintre cele mai strălucite figuri ale baletului român".

„...Cum din plin a demonstrat-o prin formidabila ei creație, ca protagonistă a baletului Nastasia, Valentina Massini se caracterizează prin temperament, perfecțiune tehnică și expresivitate".

Ziarul GRANMA din 6 ianuarie 1967, trece în revistă și alți interpreți apăruți în spectacolele acestui turneu : „În rolul geniului rău, Petre Ciortea atrage atenția prin puternica personalitate scenică și prin precizia dansului său... În special Cristina Hamel a fost fascinantă din ținuta sa de mare balerină, sigură și impunătoare în atitudini, stăpînă pe fiecare mișcare, de apreciabilă întindere, și senină în dansul ei atrăgător... Dan Moise se distinge ca un balerin înzestrat ale cărui posibilități artistice sînt bogate și variate".

Cuprinsul

Ioan D. Chirescu 1
Eroicul 1907

Gheorghe Dumitrescu
Marile resurse de realizare muzicală ale tematicii social-patriotice (interviu realizat de Gr. Constantinescu) 2

Teodor Bratu
În primăvara aceea 5

Cristian C. Ghenea
Răscoala și ecourile sale folclorice 8

★

Theodor Bălan
Cu Florica Musicescu despre Dinu Lipatti la o jumătate de veac de la nașterea muzicianului 11

NOI CREAȚII

Dan Buciu
Opera „Mariana Pineda" de Doru Popovici 16

DIN TRECUTUL CULTURII MUZICALE PE TERITORIUL PATRIEI NOASTRE

Prof. Grigore Panțiru
Un manuscris muzical de vîrstă milenară 20

Viorel Cosma
Începuturile teatrului muzical românesc 26

Fr. Laszlo
Philpp Caudella 30

VIAȚA MUZICALA

J.-V. Pandelescu
Întîlnire cu Leopold Stokowski 32

Constantin Ionescu-Vovu
Dmitri Bașkirov 33

J.-V.P.
De vorbă cu Valentin Gheorghiu 34

Gh. Firca
Interviu cu Emil Simon 35

Constantin Răsvan
Interviu cu Constantin Drăghici 37

Dan Scurtulescu
Concert de concerte 39

Grigore Constantinescu
Prime audiții : tineri artiști 40

Rodica Oana Pop
Din țară : Instantanee clujene 40

George Ionașcu
Viorica Ursuleac 42
Prezențe lirice 45

Petre Codreanu
Baletul român în Cuba 46

Sommaire

Ioan D. Chirescu
L'héroïque 1907 1

Gheorghe Dumitrescu
Les grandes ressources, sociales-patriotiques de la réalisation musicale (interwiew de Gr. Constantinescu) 2

Teodor Bratu
Ce printemps 5

Cristian Ghenea
La résolution paysanne et ses échos folkloriques 8

★

Theodor Bălan
Avec Florica Musicescu à propos de Dinu Lipatti à l'occasion du semicentenaire de la naissance du musicien 11

NOUVELLES OEUVRES

Dan Buciu
L'opéra „Mariana Pineda" de Doru Popovici 16

LA CULTURE MUSICALE, DANS LE PASSÉ DE NOTRE PAYS

Prof. Grigore Pantiru
Un manuscrit musical millénaire 20

Viorel Cosma
Les debuts du théâtre musical roumain 26

F. Laszlo
Philippe Caudella 30

LA VIE MUSICALE

J.-V. Pandelescu
Rencontre avec Leopold Stokowski 32

Constantin Ionescu-Vovu
Dmitri Bașkirov 33

J.-V. Pandelescu
Interview avec Valentin Gheorghiu 34

Gh. Firca
Interview avec Emil Simon 35

Constantin Răsvan
Interview avec Constantin Drăghici 37

Dan Scurtulescu
Concert de concerts 39

Grigore Constantinescu
Premières auditions : des jeunes artistes 40

Rodica Oana Pop
Instantanées de Cluj 40

George Ionașcu
Viorica Ursuleac 42
Présences lyriques 45

Petre Codreanu
Le ballet roumain en Cuba 46

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația" — c. 5203

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Bibl.

Bz-Tel.

muzica

APRILIE
1967

4

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 4 APRILIE 1967

Probleme actuale ale orientării creaţiei noastre muzicale

Plenara Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România

La 25 februarie a.c. a avut loc Plenara Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România. Cu acest prilej, Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor, a prezentat un raport cu tema „Probleme ale activităţii Uniunii compozitorilor şi ale orientării creaţiei noastre muzicale".

După ce a trecut în revistă aspecte ale muncii de susţinere a creaţiei, desfăşurată în cadrul Uniunii compozitorilor, raportul a scos în evidenţă dezvoltarea ascendentă a muzicii noastre contemporane, afirmarea puternică a tuturor generaţiilor de compozitori, înflorirea diversităţii de stiluri, îmbogăţirea celor mai importante genuri cu lucrări legate de cerinţele spirituale ale vremii noastre.

Muzica românească — a subliniat vorbitorul — s-a dezvoltat în anii de după Eliberare, mai mult decît în suta de ani care a precedat. Acest fapt se datoreşte condiţiilor favorabile multiple şi eficiente, create de regimul nostru.

Astăzi avem în patrimoniul muzicii româneşti un mare număr de simfonii şi diverse forme simfonice, concerte instrumentale, muzică programatică. Caracteristica principală a majorităţii lucrărilor simfonice este apartenenţa la tradiţia şcolii româneşti de compoziţie, care porneşte de la dezvoltarea pe plan înalt artistic şi cu mijloace proprii, originale, a virtualităţilor muzicii noastre populare şi a marilor tradiţii universale şi naţionale. Aceste lucrări sînt înţelese şi iubite de tot mai mulţi oameni. Strădaniile compozitorilor noştri din perioada dintre cele două războaie mondiale, de a dobîndi pentru muzica românească în totalul ei un caracter propriu, trăsături originale, prin care să se facă cunoscută lumii întregi, n-au rămas fără rezultat.

Un gen care a apărut şi s-a dezvoltat după Eliberare este cel vocal-simfonic, reprezentat prin oratorii, cantate, poeme. Avem astăzi un mare număr de astfel de lucrări care reflectă cu forţă artistică momente din istoria poporului nostru, evenimente de seamă trăite în ultimele două decenii. Altele cîntă realizările oamenilor muncii, frumuseţile patriei, cinstesc prin cîntec partidul.

Genurile de operă, operetă şi balet — a arătat, în continuare, raportorul — suscită probleme deosebit de complexe. Deşi am obţinut în acest sector realizări incontestabile, dezvoltarea genurilor dramatice a rămas în urmă.

În afară de greutățile de ordin componistic — dimensiunile mari, ansamblurile complexe, problemele libretelor, dificultăți pe care le întîmpină de altfel genul dramatic muzical pe plan mondial — intervin și greutățile de ordin exterior.

Teatrele n-au găsit încă metodele de a stîrni și susține interesul publicului larg pentru creația originală românească și de a menține permanent în repertoriu lucrările compozitorilor noștri.

Uniunea compozitorilor, cu sprijinul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și al instituțiilor de resort, trebuie să creeze o ambianță prielnică pentru dezvoltarea acestor genuri.

Genul muzicii de cameră este bogat și expresiv reprezentat în creația compozitorilor noștri. Este vorba de un gen evoluat și în același timp cu posibilități de largă difuzare.

În ultimul timp au apărut lucrări pentru formații mai puțin obișnuite, s-au introdus tehnici moderne de scriere, s-au diversificat mult formele. Toate aceste căutări ar putea să aducă rezultate bune cu condiția ca să se poată verifica printr-o activitate intensă și permanentă de concert, prin confruntări cu publicul, prin intervențiile unei critici competente și eficiente.

Cîntecul de masă și muzica corală — s-a arătat în raport — constituie unul din genurile tradiționale importante ale muzicii românești. Cu multă vreme înainte de înjghebarea formațiilor simfonice, de operă sau de cameră și chiar după aceea, în viața noastră muzicală au activat formații corale de prestigiu. Ele au cultivat dragostea de muzică în marile mase, au susținut sentimentele patriotice, au contribuit la ridicarea culturală a poporului. Este de aceea necesar să se acorde o atenție deosebită afirmării pe o nouă treaptă a cîntecului de masă și muzicii corale, la înălțimea frumoaselor tradiții naționale. Acest gen prezintă în momentul de față fenomene de stagnare, de îngustare a prezenței sale în cultura muzicală de masă.

În cenacluri au fost prezentate lucrări în domeniul muzicii de fanfară, care au stîrnit din ce în ce mai mult interesul ; ele se bucură de asemenea de aprecierea publicului.

Muzica ușoară are o forță extraordinară de pătrundere în mase. Este genul preferat al tineretului.

Avem în momentul de față compozitori talentați care scriu de multe ori lucrări bune. Lucrările lor vin însă în concurență cu avalanșa de lucrări străine, nu întotdeauna de calitate. Stăvilirea lucrărilor diletante, submediocre, a devenit o problemă importantă.

Trebuie să susținem prin toate mijloacele afirmarea creațiilor bune românești, să atragem în acest sens cele mai valoroase talente ale artei interpretative.

Muzicologia românească este creată aproape în întregime în anii de după eliberare. În Uniune, secția de muzicologie este astăzi bine organizată și anumite sectoare se dezvoltă mulțumitor, în timp ce altele lasă încă mult de dorit. Așa de exemplu, în domeniul criticii muzicale activează încă multe persoane lipsite de pregătire profesională, de prestigiu, de discernămînt critic. În critica noastră se manifestă adesea atitudini neprincipiale, subiectiviste, care prezintă fenomenul muzical în chip unilateral, de pe poziții improprii obiectivelor culturii noastre socialiste și îndatoririlor morale față de poporul nostru și de arta lui. Se pune problema responsabilității oamenilor care lucrează în domeniul criticii muzicale, a atragerii muzicienilor competenți și de prestigiu, a cuprinderii întregii vieți muzicale, a dezbaterii problemelor actuale, pentru a face din critica noastră muzicală un factor de seamă în orientarea creației, creșterea artei interpretative, în propagarea culturii muzicale naționale în țară și peste hotare.

Participarea liberă și activă a creatorilor noștri de artă, în presă, ca și în discuțiile din cenacle, la frămîntările artei contemporane universale se dovedește mai mult decît utilă, necesară. Cu aceste prilejuri trebuie argumentat faptul că utilizarea unor mijloace de exprimare și procedee tehnice cît mai variate nu dăunează originalității și forței de creație decît atunci cînd sînt mînuite în mod formal imitativ, exterior, necreator, fără talent și inspirație, atunci cînd artistul nu știe sau nu poate să le stăpînească, nu le pune în slujba conținutului, a expresiei, a emoționalității, nu le integrează tradiției, nu le transfigurează, nu le filtrează prin propria sa personalitate.

Discuțiile noastre teoretice sînt chemate să aprofundeze faptul că libertatea în domeniul artei muzicale înseamnă posibilități imense în alegerea temelor, a mijloacelor de exprimare, a procedeelor tehnice, însă, în același timp, ea cere compozitorului, în actul de creație, o mare responsabilitate față de oamenii în mijlocul cărora trăiește, față de momentul istoric în care creează, față de destinele poporului din care face parte, față de imperativele culturii și artei pe care le slujește.

În activitatea sectorului de istorie a muzicii, eforturile pe care le depun de multă vreme muzicologii noștri pentru elaborarea istoriei muzicii românești, se dovedesc rodnice.

Noi românii avem una dintre cele mai bogate colecții de folclor din lume. Ea se datorește contribuțiilor mai vechi ale lui Kiriac, Brediceanu, Breazul și apoi muncii pasionate și competente a profesorului Brăiloiu și a colaboratorilor săi. Au fost transcrise un număr de melodii, au fost elaborate studii, au fost tipărite un număr de colecții și monografii. Avîntul s-a frînt, odată cu îndreptarea preocupărilor de cercetare științifică și de editare aproape exclusiv spre domeniul literar și cu lăsarea pe planul al doilea a muzicii.

În continuare, raportul s-a referit la necesitatea îmbunătățirii activității de învățămînt muzical, domeniu care prezintă strînse legături cu sectoarele de creație și muzicologie din Uniunea compozitorilor.

Uniunea compozitorilor, colaborînd de la înființare cu entuziasm la buna desfășurare a Concursului și Festivalului internațional „George Enescu", atît pe plan material, cît și sub aspect profesional, a inițiat pentru ediția din acest an un simpozion internațional dedicat studiului vieții și operei lui George Enescu, în ansamblul culturii naționale și universale. Sarcina principală a conducerii acestui simpozion și-au asumat-o Biroul Secției de muzicologie și o comisie specială instituită în acest scop. Cu acest prilej, socotim că tînăra muzicologie românească va avea ocazia să dovedească, atît pe plan național, cît și internațional, nivelul și prestigiul la care a ajuns în momentul de față.

Un aspect important din activitatea Uniunii compozitorilor este legătura cu masele, cu viața, cu terenul, cu oamenii. În cadrul acestei preocupări au fost întreprinse acțiuni variate, constînd în vizite realizate de grupuri mai mici sau mai mari în întreprinderi, pe șantiere, pe ogoare, excursii în țară, întîlniri cu oamenii muncii, activitatea de sprijinire a formațiilor artistice de amatori, de conferințe și audiții, participarea membrilor Uniunii noastre la programul universităților populare.

Căutăm noi forme de contact cu realitatea, de cunoaștere a activității multiple care se desfășoară în jurul nostru, de cunoaștere în mod concret, nemijlocit a vieții în toate aspectele ei.

Legătura cu viața și documentarea le înțelegem ca un proces permanent și complex de cunoaștere a trecutului nostru, a luptei de veacuri dusă de popor pentru libertate, inde-

pendență și unitate, luptă care își găsește astăzi împlinirea, în condițiile înfloririi patriei noastre socialiste.

Totodată însă, ne străduim ca legătura cu viața și documentarea să aibe în vedere în mod permanent și la mare intensitate, contactul cu viața actuală, cu oamenii de azi, cu realitățile contemporane, cu istoria vie care se scrie sub ochii noștri.

Artistul creator trebuie să fie omul care, trăind în mijlocul acestor frămîntări și prefaceri din plin și multilateral viața, cunoscînd toate aspectele importante, semnificative ale activității omenești, bucurîndu-se de frumusețea patriei și de realizările actuale, fiind legat prin toate fibrele de oamenii în mijlocul cărora trăiește, se emoționează, profund, vibrează cu toată ființa, aderă, participă la lupta poporului, la înfăptuirea idealurilor și aspirațiilor lui, urmează cu însuflețire politica partidului.

Adevăratul artist are capacitatea să comunice semenilor săi acest entuziasm, această mîndrie patriotică și dragoste de viață, să reflecte în opera sa realitatea vie, contemporană, momentele istorice la care participă. Artistul trebuie să fie, în același timp, un educator al maselor, un model de comportare civică și morală, un militant conștient pentru ridicarea poporului său și pentru progresul întregii umanități.

În acest sens, îndatoririle de onoare ale artiștilor de azi, ale membrilor Uniunii compozitorilor față de poporul nostru, față de cultura lui, față de muzica românească se impun cu claritate.

În momentul de față, poporul român își consacră întreaga sa capacitate de muncă și de creație desăvîrșirii construcției socialiste. Niciodată pînă acum în istoria sa, România n-a cunoscut o dezvoltare mai impetuoasă pe toate planurile, economic, social, cultural ; niciodată pînă acum trecutul glorios de luptă și izbînzi ale poporului nu și-a aflat un ecou mai puternic, o semnificație mai înaltă, o legătură mai strînsă cu actualitatea. Fiecare moment important, fiecare eveniment de răscruce din trecutul nostru stîrnește astăzi în suflete vibrații puternice, mobilizează conștiințele, înflăcărează sensibilitatea tuturor.

În 1967 se împlinesc 60 de ani de la desfășurarea răscoalelor țărănești din 1907, moment important prin dramatismul său ; 90 de ani de la proclamarea independenței de stat a României în 1877, obținută prin eroismul dorobanților care au luptat la Plevna, la Smîrdan și la Grivița ; 50 de ani de la eroicele bătălii purtate de armata română la Mărășești, Mărăști și Oituz în 1917 ; 20 de ani de la proclamarea Republicii Populare Române, în 1947, 5 ani de la colectivizarea totală a agriculturii în țara noastră, în 1962. Tot în 1967 se împlinesc 50 de ani de la victoria Marii Revoluții din Octombrie, 1917, eveniment de importanță mondială, care a avut un puternic și activ ecou în rîndul clasei muncitoare din țara noastră.

În 1968 se împlinesc 50 de ani de la marele eveniment istoric care a avut loc în 1918, cînd a fost realizată desăvîrșirea unității naționale, aspirație seculară a poporului român. De asemenea, se împlinesc 120 de ani de la revoluția din 1848.

În 1969 se împlinesc 110 ani de la Unirea Țărilor Române, în 1859, și 25 de ani de la Eliberarea țării de sub jugul fascist, în 1944.

Toate aceste evenimente importante, împreună cu alte prilejuri de evocare a figurilor și momentelor de seamă ale culturii noastre și universale, trebuie să constituie pentru creatorii de artă tot atîtea prilejuri de trăire intensă, de emoție adîncă, de participare. Ele ne oferă, mai mult ca oricînd, posibilitatea de a dovedi în fața poporului nostru și a partidului,

în fața oamenilor de la noi și de pretutindeni, în fața contemporanilor și a urmașilor, rosturile noastre, menirea noastră de artiști și cetățeni ai României socialiste.

La dezbaterile care au urmat, au participat un mare număr de compozitori și muzicologi care au îmbogățit sfera problemelor abordate cu aspecte legate de munca de creație, de preocupările birourilor de secții, de relațiile compozitorilor cu viața muzicală.

În concluzie a luat cuvîntul tov. Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, subliniind necesitatea lărgirii orizontului tematic al creației noastre muzicale, a sprijinirii îndeosebi a acelor genuri capabile să reflecte cu forță artistică și într-o diversitate de stiluri marile momente din istoria poporului român, aspecte ale vieții contemporane din patria noastră. Președintele C.S.C.A. s-a referit la măsurile care se impun în vederea promovării mai eficiente a noilor creații, a împlinirii unor deziderate de seamă ale vieții noastre muzicale.

Plenara a fost urmată de acțiuni desfășurate în cadrul Secțiilor de creație ale Uniunii compozitorilor, care au adîncit căile concrete de lărgire a sferei de inspirație a compozitorilor cu teme legate de evenimentele de răsunet social-patriotic din viața poporului nostru. Încă de pe acum, numeroși compozitori și-au propus să abordeze în genuri diferite, teme de cea mai puternică semnificație. Astfel, în genurile simfonice este de așteptat realizarea unor lucrări ca : Oratoriul dedicat desăvîrșirii unității naționale înfăptuite în anul 1918, de Gheorghe Dumitrescu ; muzica la filmul „Columna lui Traian" de Theodor Grigoriu ; o operă inspirată din trecutul istoric de Liviu Glodeanu ; piesa simfonică „Mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești" de Diamandi Gheciu ; ciclul pentru orchestră „1907" de Tiberiu Olah ; cantata-poem pentru eroii de la Mărășești pe versuri de Mariana Dumitrescu de Carmen Petra ; lucrarea vocal-simfonică „Omagiu lui Constantin Brîncoveanu" de Doru Popovici ; muzică pentru orchestră inspirată din tematica trecutului patriei, de Aurel Stroe ; cantata pentru ziua Republicii de Anatol Vieru ; ciclul de lieduri pentru bariton și pian pe tema luptei pentru independență de Hilda Jerea ; uvertura festivă de Gheorghe Costinescu ; balete pe temă istorică de Dumitru Capoianu și Laurențiu Profeta etc. Compozitori ca Radu Paladi, Dinu Stelian, Dumitru Botez, Emil Lerescu, Constantin Palade, Nicolae Oancea, Constantin Romaș-canu, Dumitru Stancu, Zaharia Popescu, Doru Popovici, Gheorghe Derieteanu, Mircea Neagu, Miriam Marbe, Felicia Donceanu, Matei Socor, Theodor Bratu, Gheorghe Bazavan ș.a. și-au propus să se inspire în creații corale din versuri populare sau realizate de poeții noștri, pe tema luptei din trecut și a înfăptuirilor actuale ale poporului.

La rîndul lor, compozitorii din secțiile de muzică ușoară, operetă, fanfară și-au propus să-și îmbogățească aria conținutului tematic în același sens.

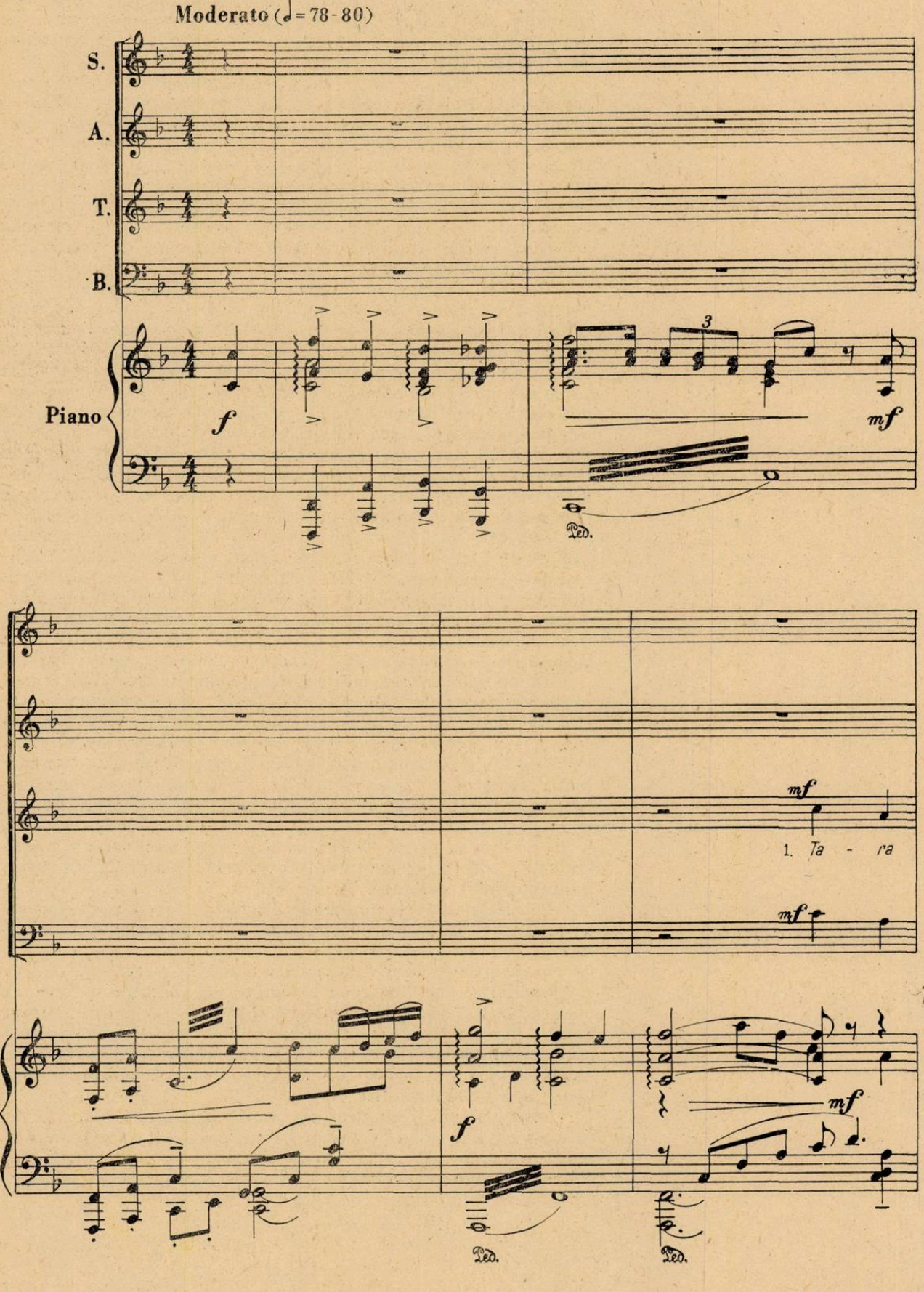
În ce privește activitatea muzicologică, aceasta se va axa cu predilecție pe studierea ecourilor pe care le-au avut în muzica noastră marile evenimente politice și sociale din istoria patriei, precum și pe relevarea modului în care creația contemporană oglindește realitățile României socialiste ; volume de studii și monografii vor concretiza aportul membrilor acestei secții în direcția amintită.

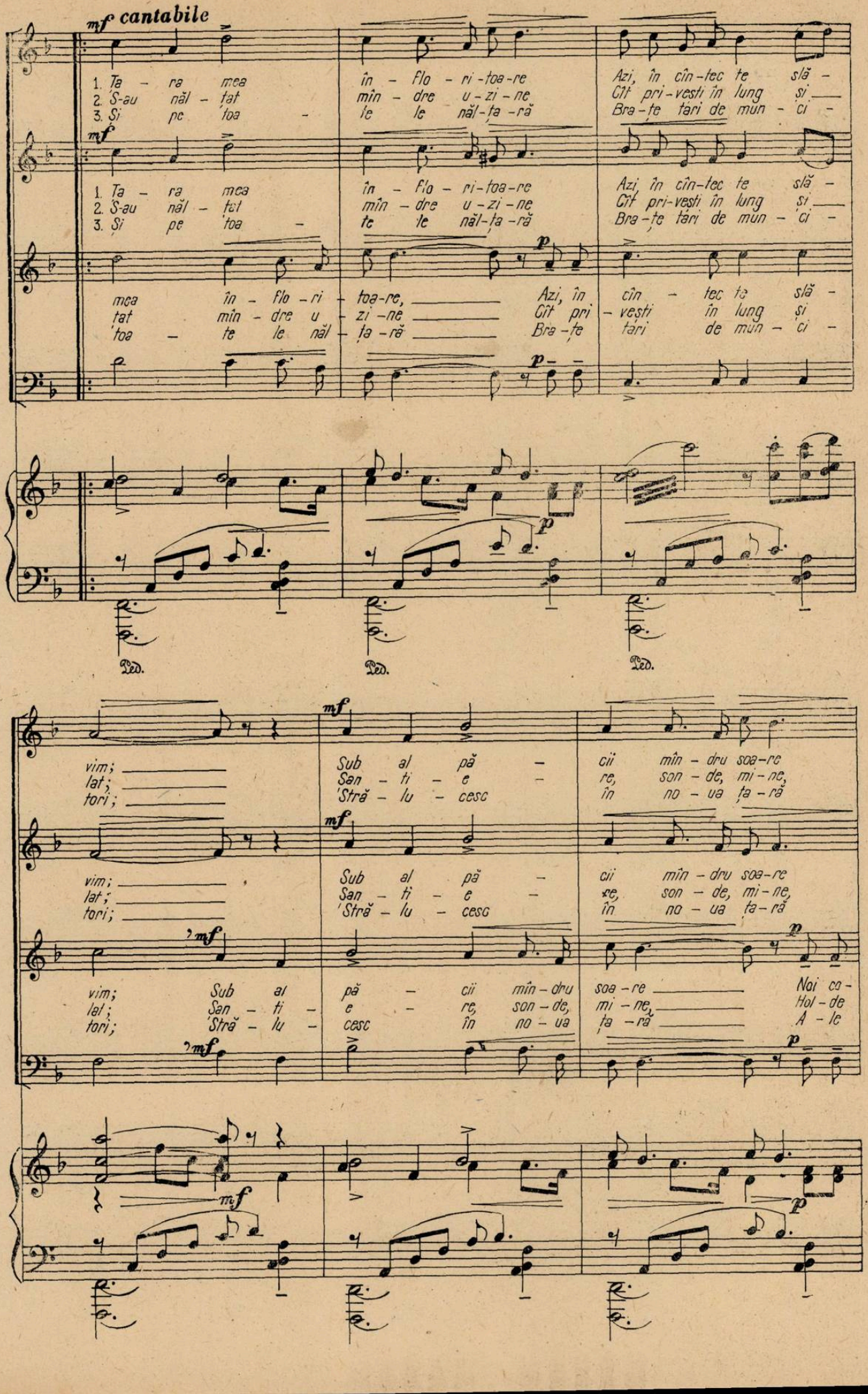
Compozitorii și muzicologii, împreună cu toți oamenii de cultură și artă, sînt hotăriți să depună eforturi sporite pentru realizarea unor creații valoroase menite să răspundă într-o mai mare măsură cerințelor spirituale ale societății noastre, ale poporului nostru.

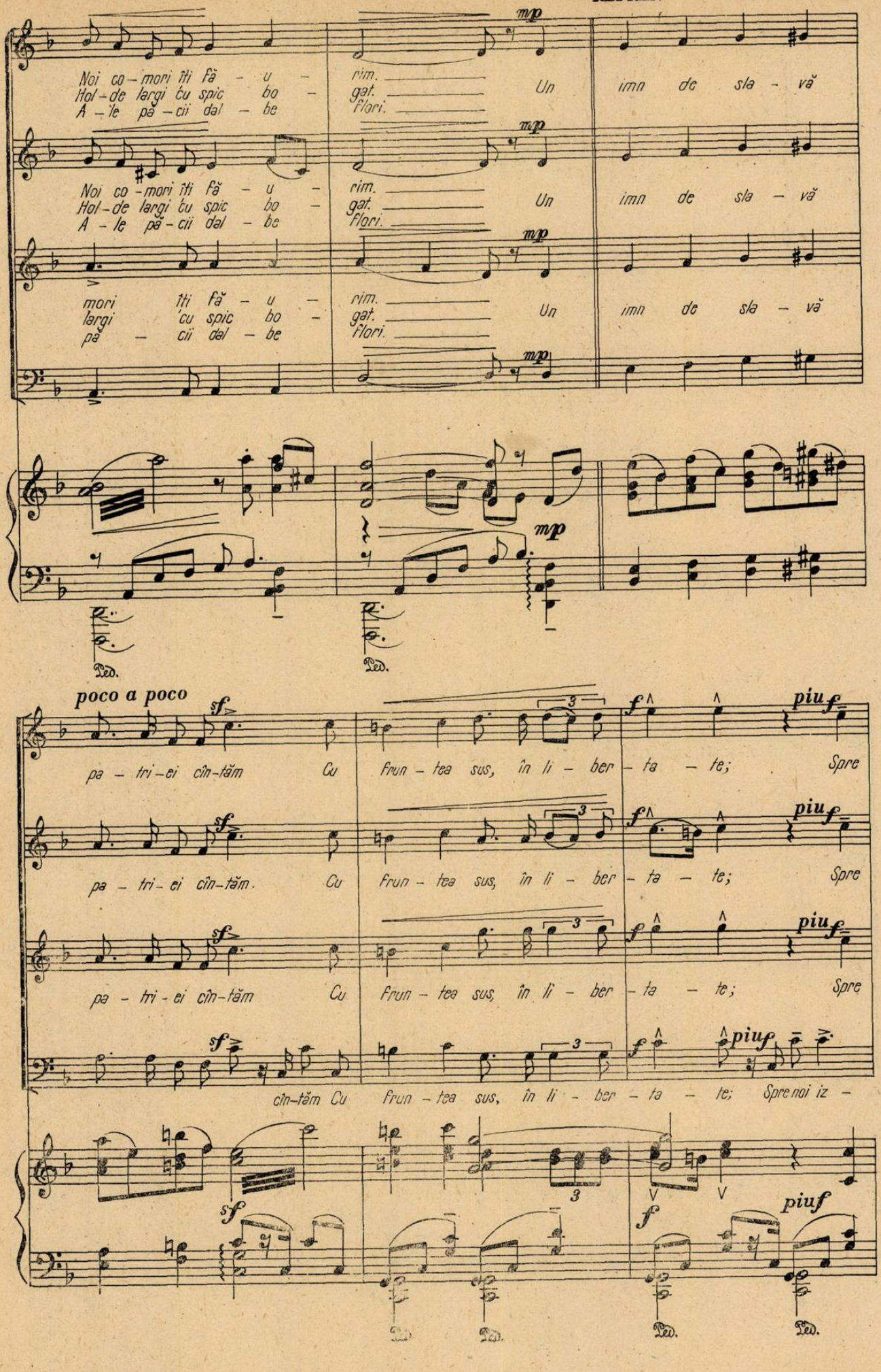
ȚARĂ NOUĂ, ÎNFLORITOARE

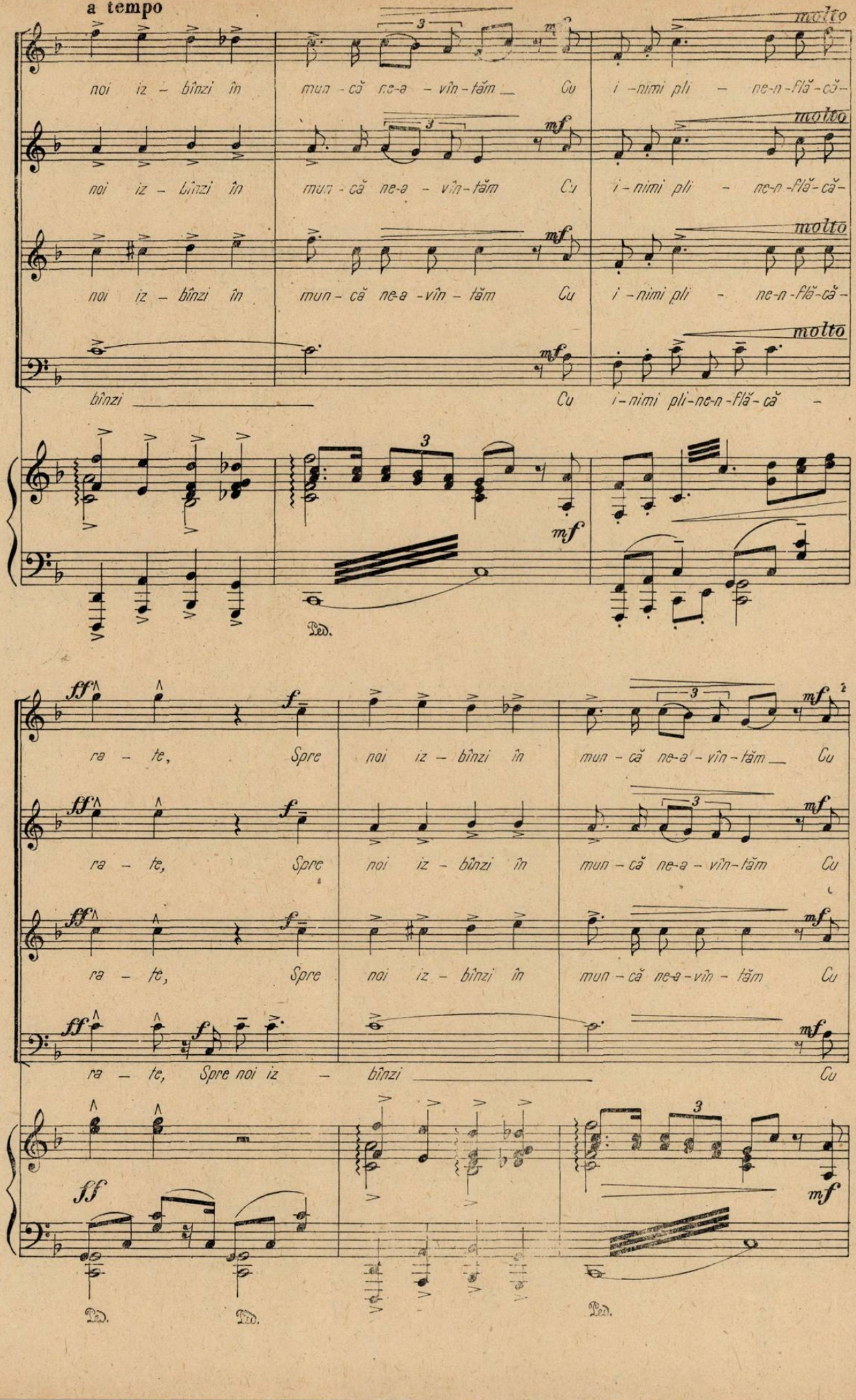
Versurile de Vlaicu Bîrna

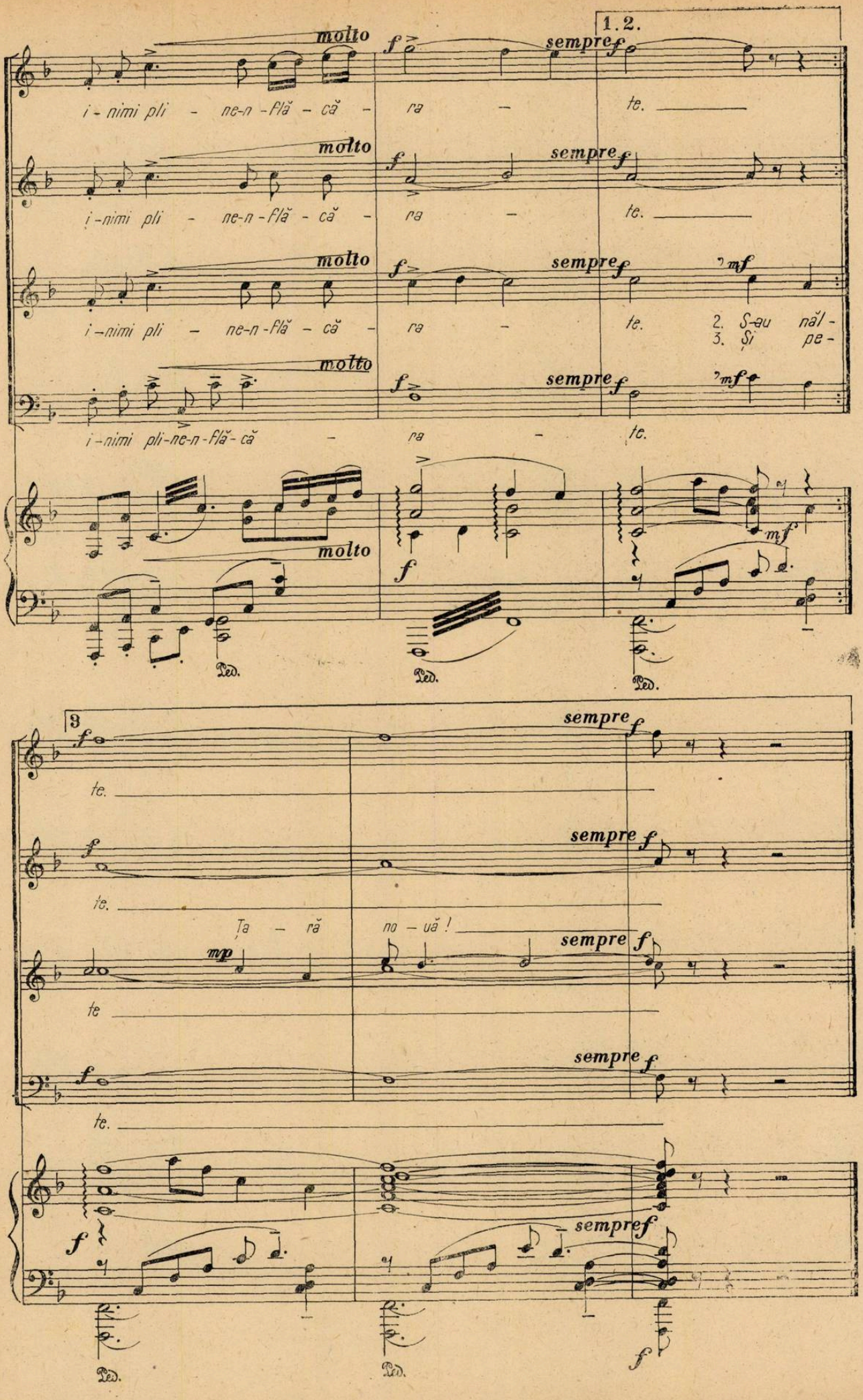
Muzica de Ioan D. Chirescu




mf cantabile
1. Ța - ra mea în - flo - ri - toa - re Azi, în cîn - tec te slă -
2. S-au năl - țat mîn - dre u - zi - ne Cît pri - vești în lung și
3. Și pe 'toa - te le năl - ța - ră Bra - țe tari de mun - 'ci -
mea în - flo - ri - toa - re, Azi, în cîn - tec te slă -
țat mîn - dre u - zi - ne, Cît pri - vești în lung și
'toa - te le năl - ța - ră Bra - țe tari de mun - 'ci -
vim; lat; tori;
Sub al pă - cii mîn - dru soa - re
San - ti - e - re, son - de, mi - ne,
'Stră - lu - cesc în no - ua ța - ră
soa - re Noi ca -
mi - ne, Hol - de
ța - ră A - le
Ped.


REFREN
accel.e cresc.
Noi co-mori îți fă-u-
Hol-de largi cu spic bo-
A-le pă-cii dal-be
rim.
gat.
flori.
Un
imn de sla-vă
mori îți fă-u-
largi cu spic bo-
pă-cii dal-be
poco a poco
pa-tri-ei cîn-tăm
Cu
frun-tea sus, în li-ber-ta-te;
Spre
cîn-tăm Cu
Spre noi iz-
piuf
Ped.


a tempo
molto
noi iz - bînzi în mun - că ne-a - vîn - tăm Cu i - nimi pli - ne-n - flă - că -
bînzi Cu i - nimi pli - ne-n - flă - că -
ra - te, Spre noi iz - bînzi în mun - că ne-a - vîn - tăm Cu
ra - te, Spre noi iz - bînzi în mun - că ne-a - vîn - tăm Cu
ra - te, Spre noi iz - bînzi în mun - că ne-a - vîn - tăm Cu
ra - te, Spre noi iz - bînzi Cu
Ped.


1. 2.
molto
sempre
i - nimi pli - ne-n - flă - că - ra - te.
i - nimi pli - ne-n - flă - că - ra - te.
i - nimi pli - ne-n - flă - că - ra - te.
2. Ş-au năl -
3. Şi pe -
i - nimi pli - ne-n - flă - că - ra - te.
Ped.
3
Ta - ră no - uă !
te.

Patriotismul anilor aceştia

de Th. Grigoriu

Călătorind în timp, poporul nostru a înfruntat cu dîrzenie furtunile istoriei, adesea năpraznice în acest colţ de lume. Cu preţul unor mari jertfe, apărîndu-şi glia şi zestrea sa spirituală, el a dobîndit o experienţă istorică unică în felul său. După ce veacuri de-a rîndul a fost hărţuit şi împiedicat să se afirme în toată plenitudinea, vedem astăzi cum, în chip paşnic, conştient şi ferm, îşi făureşte istoria sa contemporană şi viitoare.

Miron Costin, în Letopiseţul său, spune: „Cu cele trecute să precepem cele viitoare". Cronicarul nostru era un înţelept; el înţelesese că din studierea atentă a trecutului poţi scoate multe şi utile învăţăminte.

Anii '67, '68 şi '69 sînt o diademă de aniversări a unor mari şi cruciale momente din istoria ţării noastre. Rememorarea şi studiul lor este mai mult decît o datorie patriotică, este un prilej de a medita asupra marilor fapte săvîrşite de părinţii şi bunicii noştri care, cu clarviziune, au dorit atît de arzător să zidească o Românie modernă.

Unii ar putea pretinde că patriotismul ar fi o noţiune desuetă, care către sfîrşitul secolului XX nu mai are rezonanţele de altădată. Privind stampele vechi, chemările înflăcărate din presa de odinioară, chipurile de pe fotografiile îngălbenite de vreme, poţi de multe ori zîmbi. Dacă ai darul de a înţelege esenţa fenomenelor, vei rămîne însă pe gînduri şi vei vedea în spatele tuturor documentelor oameni şi fapte. Acest lucru mi se pare pasionant.

Mă întreb dacă nu este un apanaj al maturităţii să realizezi plenar ceea ce ne leagă pe toţi, ca într-o mare familie. Ne trezim că reacţionăm identic, că ne emoţionăm identic, că simţim la fel în nenumărate împrejurări majore. Poate cu mai multă pudoare decît părinţii şi bunicii noştri, dar oare nu la fel de profund?

Pînă mai deunăzi credeam că numai popoarele mici şi mijlocii cultivă cu ardoare sentimentul patriotic, dar m-am convins, la faţa locului, că nici cele mari nu-l uită o clipă. De ce? E în acest sentiment o putere motrice, un voltaj ridicat care îi face pe oameni să realizeze lucruri măreţe.

Ideea pe care aş vrea deci s-o enunţ, şi la care ar trebui să ne gîndim cu toţii, ar fi aceea a unui patriotism al anilor '67, '68 şi '69. Firească, nu un patriotism de circumstanţă, ci unul de fond, care să intuiască în opere de artă acele căi de emoţionare potrivite epocii actuale, sensibilităţii contemporane şi care, prin autenticitatea lui, să găsească un viu ecou în conştiinţa şi în sensibilitatea cît mai multor oameni.

Se poate spune — şi pe drept cuvînt — că operele de artă nu se nasc la cerere. Ele se înfiripă încet şi profund. Aria tematică a marilor evenimente ce se vor sărbători, deşi vastă, găseşte însă în fiecare din noi un nucleu fierbinte, capabil să pună în mişcare ideile şi fantezia. Terenul acesta nu e o pădure virgină, ci un teren arat şi cald încă de trecerea plugului.

Descătuşarea totală pe care a adus-o socialismul, poate da acestui nobil sentiment semnificaţia lui întreagă, desăvîrşită, detaşată de orice viziune îngustă. Înţelegînd evenimentele de pe poziţiile noastre, ele pot fi prezentate într-o viziune nouă, desfăşurarea lor poate căpăta alte înţelesuri. Să luăm doar un exemplu:

Nu e un secret că literatura noastră muzical-dramatică e săracă în tipuri şi că ea ar putea fi substanţial îmbogăţită. Cu mijloace contemporane am putea, de pildă, portretiza figuri din istoria mai apropiată, eroi cunoscuţi sau alţii daţi uitării, ale căror fapte au adînci semnificaţii umane. Desfăşurîndu-se într-un cadru determinat, aceste figuri pot reînvia prin mijloace artistice, epoca lor poate fi pregnant evocată, dînd astfel prilej publicului larg să-şi cunoască şi iubească eroii.

Patriotismul nu e deci un sentiment în sine, el e legat de eroi, de fapte, de idei.

Este inutil să se arate infinitatea de soluţii artistice la care putem recurge pentru a-l exprima; fie că se merge pe linia unui limbaj mai comunicativ, fie că se folosesc cele mai decantate mijloace de expresie.

Importante sînt două lucruri şi acestea în strînsă dependenţă cu stadiul actual al evoluţiei muzicii noastre. Întîi să realizăm acea eficienţă artistică, acea putere de comunicare, atît de necesară legăturii noastre cu publicul iar în al doilea rînd să ne exersăm condeiul în a trata teme dramatice. Acest ultim deziderat îl consider necesar pentru a scoate muzica noastră dintr-un anumit decorativism, aspect floral, gratuitate a formelor, care nu este mai puţin muzică, *dar care nu este unicul ei aspect.*

Spuneam mai sus că aniversările din anii '67, '68 şi '69 vor găsi un teren propice. Convingerea mea este că acest lucru asigură *reuşita celor ce ne propunem şi că, urcînd încă o treaptă pe linia evoluţiei artistice, putem da glas marilor momente ale afirmării noastre majore ca popor.*

Simfonia a III-a de Dumitru Bughici

Preocupat deopotrivă în creația sa de diferitele forme ale exprimării muzicale — muzică de cameră, corală etc., — compozitorul Dumitru Bughici s-a afirmat îndeosebi în genul simfonic, pentru care a manifestat predilecție încă de pe băncile Conservatorului. De la „Poemul vieții noi" (1953) și „Concertul pentru vioară și orchestră" (1955), pînă la lucrările ultimilor ani : poemul simfonic „Monumentul" (1964) și „Simfonia a III-a" (1965), evoluția creatoare a lui Dumitru Bughici a marcat o linie ascendentă pe drumul autodefinirii sub raport stilistic.

Ce l-a determinat pe Dumitru Bughici să scrie această simfonie ?

Muzica de jazz a influențat — într-o măsură de loc neglijabilă — creația unor compozitori de seamă ai secolului nostru, ca Gershwin, Milhaud, Poulenc, Strawinski și alții. Într-o serie de lucrări ale acestor compozitori ca „Rapsodie in blue", „Concert în fa" pentru pian și orchestră, opera „Porgy and Bess" ale lui Gershwin, „Le boeuf sur le toit" al lui Milhaud, „Concertul pentru două piane și orchestră" al lui Poulenc, „Ragtime pentru 11 instrumente" de Strawinski — limbajul jazz-ului este abordat și tratat în maniere dintre cele mai variate și interesante.

În muzica românească, experimente de acest fel sînt mai rar întîlnite.

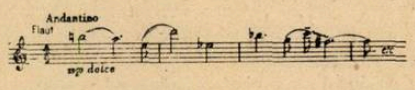
Admirator al comorilor de frumusețI ale jazzului, Dumitru Bughici a căutat — ocolind pe cît posibil drumurile bătătorite — să muleze specificul acestui gen pe un organism muzical, în fond și formă, tradițional. El a urmărit transfigurarea elementului „jazz", astfel încît acesta să transpară, din desfășurarea discursului. În acest sens, subtitlul *„Ecouri* de jazz" este oportun și justificat din punct de vedere muzical.

Simfonia, alcătuită din 4 secțiuni, este structurată în două mari blocuri sonore ; fiecare cuprinzînd cîte două secțiuni legate între ele prin „attacca".

Întreaga lucrare trebuie privită, însă, ca o amplă creștere, a cărei culminație o constituie rondo-ul final.

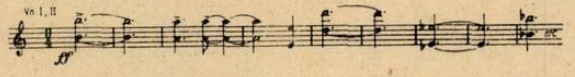
Prima parte — Andante — este construită pe tiparul clasic de sonată. Factura acordică, scriitura densă, concisă, înfruntarea planurilor sonore contrastante imprimă conținutului un caracter dramatic, frămîntat.

Tema a doua, enunțată de flaut,

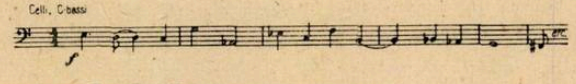


are rolul precumpănitor în dezvoltare, suferind cele mai multe transformări și prelucrări. De aceea repriza conține numai tema întîi.

De subliniat că fragmentul melodic cîntat în ex. 1 apare nu numai în „Andante" ci, cu mici modificări, și în celelalte secțiuni ale simfoniei, constituind nucleul tematic unificator al întregii desfășurări. Întîlnim, de pildă, această temă în partea a II-a, expusă de viori în valori lărgite,



sau în ultima parte, intonată inițial de violoncele și contrabași,



apoi preluată de vioară solo, etc.

Partea a II-a (Allegro) este un scherzo, tratat într-o manieră mai liberă. Schema de structură a acestei părți este : scherzo, urmat de un episod central (în tempo de slow), apoi din nou scherzo, îmbogățit cu o mică dezvoltare.

A treia parte (Adagio — Allegretto — Adagio) intitulată „Intermezzo — fantezie" reprezintă tot o formă tripartită compusă (în care „B"-ul este mai dinamic). Răbufnirile de violență ce se fac auzite, din cînd în cînd din orchestră, anticipă dezlănțuirea de forțe din final.

Elementul „jazz" se prezintă aici, uneori fragmentar, episodic, simbioza cu contextul simfonic nemaifiind atît de evidentă ca în celelalte secțiuni.

În *partea a IV-a,* un Rondo alcătuit după normele clasice de formă, substanța muzicală capătă maximum de concentrare. Sonorități orchestrale ample, stenice, se suprapun peste ostinația ritmică trepidantă a corzilor grave și a percuției.

Spre sfîrșitul rondoului, compozitorul readuce în altă instrumentație, un fragment melodic

liniștit, meditativ, din partea a III-a („A"-ul părții). După această ultimă „ezitare", ostinato-ul revine și lucrarea se încheie printr-o scurtă dar viguroasă „Coda".

Deși prezent încă din primele măsuri ale simfoniei, elementul „jazz" apare inițial mai timid, mai estompat, pentru ca apoi, pe măsură ce discursul, se desfășoară, să cîștige în importanță, să devină tot mai pregnant.

La sugerarea atmosferei, concură atît melodica, ritmul, cît și culoarea, element prin care compozitorul înțelege deopotrivă : armonia, polifonia, travaliul tematic, orchestrația etc.

Dacă materialul melodic își află sursa de inspirație în diferite tehnici componistice, manifestîndu-și doar pe alocuri filiația cu melodiile de jazz (tema din ex. 1, de pildă, pare mai degrabă, de factură serială), în schimb, în privința laturii ritmice, elementul „jazz" apare bine reprezentat. Corzile grave (în pizziccato), secondate de percuție întreține o pulsație aproape neîntreruptă, amintind de „basul continuu" al pieselor de gen. Pe acest fundal, celelalte planuri sonore suprapun formule ritmice pregnant diferențiate, între care predomină valorile punctate și sincopele.

În cadrul desfășurării se recunosc elemente de blues (partea I-a), slow, rumbă (partea a II-a), swing, inflexiuni de „negro song" (partea a III-a), cha-cha și bosanova (în final).

Interesant de remarcat că succesiunea acestor ritmuri în simfonie pare să respecte ordinea apariției lor istorice.

În muzica sa, Dumitru Bughici încearcă o sinteză între scriitura armonică și cea polifonică ; juxtapuneri acordice de esență politonală alternează cu imitații și contrapunctări liber tratate, travaliului tematic nefiindu-i impuse, în genere, decît stricteți de ordin formal.

În dezvoltări, este utilizat, frecvent, în scopul dinamizării, procedeul deplasării unei întregi fraze muzicale cu un semiton ascendent.

Discursul simfonic este fluent, cursiv, muzica devenind o reflectare fidelă a lumii interioare de idei și sentimente a autorului.

Orchestrației acestei lucrări i se cuvine o mențiune specială. Pentru a reda spiritul jazz-ului cît mai aproape de autentic, compozitorul completează instrumentația tradițională cu : două saxofoane-tenor, vibrafon, orgă electronică ; percuția propriu-zisă este îmbogățită cu bongos-uri, temple-block, piatto suspendat cu picior (charleston). Utilizarea, pe alocuri, a vibratoului negro, a surdinelor „wa-wa", a glissandelor la compartimentul suflătorilor de alamă apare subordonată aceluiași țel.

Reliefarea contrastelor dintre planurile sonore a necesitat o scriitură orchestrală amplă și variată (cu atît mai mult cu cît nuanța predominantă a simfoniei este *forte).*

Simfonia a III-a „Ecouri de jazz" consemnează un pas înainte în evoluția creației lui Dumitru Bughici.

FLORIAN LUNGU

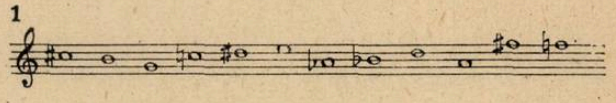
Concert pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu

Scris în anul 1963, *Concertul pentru pian și orchestră* de Dan Constantinescu se apropie din punct de vedere stilistic de lucrările sale de cameră, evidențiind un limbaj muzical post-enescian — ce utilizează elemente seriale, turnuri modale, o ritmică foarte suplă — și exprimînd cu deosebire stări afective reținute, interiorizate. Sînt trăsături sesizabile de pildă și în *Cvartetul pentru corzi și pian*, în *Trio-ul pentru vioară, clarinet și pian* sau în recentele *Sonate pentru clarinet* ale aceluiași compozitor.

Concertul pentru pian este conceput în trei părți de o formă liberă : Andante, Allegro, Moderato, mișcările extreme, lente, încadrînd partea mediană, rapidă. Trebuie să vedem în această structurare a ciclului lucrării, intenția compozitorului de a reliefa și a da o pondere specifică lirismului. Întreaga lucrare este construită pe principiul juxtapunerii de segmente mai mari sau mai mici, care sînt unele față de altele în raport de inversare, recurență sau de inversare a recurenței.

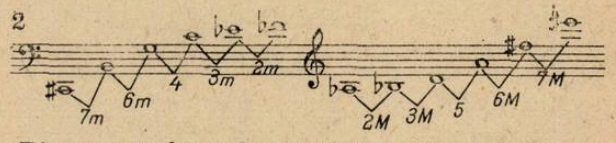
Intervalica seriei de bază

1



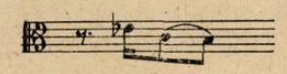
este complementară ; transcriind cele 12 sunete în ordine ascendentă rezultă următoarele înlănțuiri : septimă mică, sextă mică, cvartă, terță mică, secundă mică, secundă mare, terță mare, cvintă, sextă mare și septimă mare, ceea ce face ca inversarea primului tronson de șase sunete să fie egală cu tronsonul al doilea și invers.

2



Din punct de vedere ritmic, autorul pornește cu predilecție de la anumite celule de 3 sunete (ca de exemplu aceea cu care debutează viola solo) pe care le retrogradează sau augmentează de-a lungul desfășurării discursului muzical :

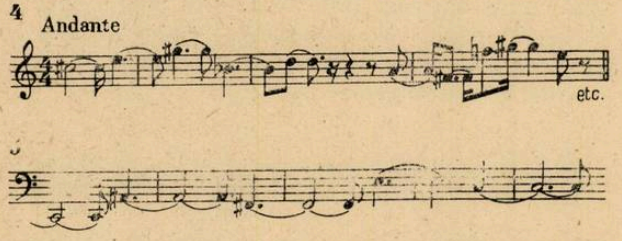
3



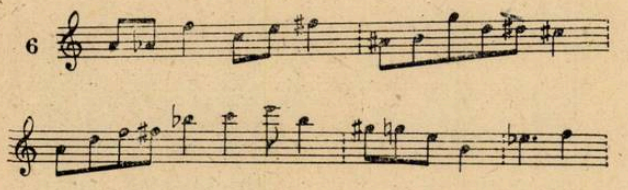
O altă constatare de ordin general se referă la scriitura pianistică și orchestrală. Exceptînd cadențele, pianul e tratat cînd complet încadrat în masa orchestrală, constituind un fundal în note lungi, cînd opus orchestrei și realizînd cu ea dialoguri animate. Orchestrei i

se încredințează pe de o parte rol de acompaniament prin acorduri placate și pasaje armonice și pe de alta, intervenții solistice, mai ales în momentele cu țesătură polifonică.

Partea I-a, *Andante*, începe cu o temă generoasă, larg desfășurată a viorilor prime, contrapunctată ritmic de viole. Pianul intervine la început cu note ținute, în registrul grav, pentru ca treptat să participe activ atît ritmic cît și melodic la realizarea din ce în ce mai complexă a partiturii. O amplă cadență a instrumentului solist marchează apariția unei noi secțiuni a acestei mișcări : un fel de prelucrare a materialului enunțat anterior. Debutul cadenței reprezintă recurența inversării temei, prezentată de viorile prime, în timp ce continuarea ei (de la indicația „ben forte") este recurenta aceleiași teme. Acordurile de încheiere a cadenței, aduc, în mișcarea Poco più mosso, inversarea nu numai a temei viorilor prime, dar a întregii secțiuni inițiale. Urmează ultima secțiune : o nouă inversare a primei, căreia îi este caracteristic faptul că fiecare fragment melodic constituie augmentarea recurenței fragmentului corespunzător din secțiunea inițială, Iată, spre exemplu, cum se prezintă primele măsuri ale violoncelilor și contrabașilor (comparativ cu melodia inițială a primelor viori) :

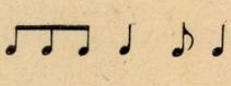


În partea a II-a, *Allegro*, contrastînd prin dinamismul ei față de mișcările extreme pot fi distinse patru secțiuni. Prima, o formează o cadență a pianului ce aduce o pulsație ritmică de optimi cîntate în octave și întrerupte spre sfîrșit de acordurile coardelor :



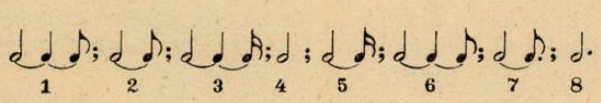
A doua urmează o dată cu *sempre crescendo* realizat de pian (în octave) și orchestră (acorduri executate col legno) o nouă potențare a expresiei. Iar a III-a readuce la pian, într-o ritmică variată, motivul cu care începuse secțiunea anterioară. Ultima secțiune poate fi considerată o reluare foarte variată a primei, acordurile orchestrei fiind de data aceasta încredințate pianului, acorduri ce creează impresia unui surplus de culoare instrumentală. Coda „citează", la viorile prime, viori secunde și contrabași, primul motiv al pianului din secțiunea I-a, violele și violoncelii umplînd armonia în timp ce pianul menține cîteva acorduri prelungi.

Partea a III-a, *Moderato*, care se cîntă „attacca", este în mare o repriză variată a primei părți — în special a materialului melodic al primei secțiuni. Astfel, în secțiunea I-a a finalului, corzile redau tema principală a Andantelui, prin intervenția progresivă a instrumentelor : contrabași, violonceli, viole, viori secunde, viori prime, ajungînd la un moment maxim ca intensitate și densitate sonoră. Intervine în continuare mișcarea Più mosso, ce prezintă în chip variat același material, dar de astă dată în acorduri ale coardelor, suprapunîndu-se pe pedala de Mi bemol a primelor viori în timp ce pianul schițează arabescuri. În secțiunea următoare în care se realizează o mare creștere sonoră, reapare întocmai, la pian, formula ritmică a penultimei secțiuni din partea a II-a :



Corzile intervenind contratimpic cu acorduri în optimi. Spre sfîrșit se impune recurența vocii superioare a momentului *Più mosso* din aceeași mișcare după care o ultimă secțiune face să se audă recurența temei inițiale din partea întîia.

Unitatea pe planul formei care face din final sinteza materialului tematic al întregului Concert își găsește un corespondent din punct de vedere ritmic pe o serie de opt valori ce se succed astfel :



Concertul pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu, executat la Cluj cu succes de pianistul Alexandru Hrisanide sub bagheta lui Erich Bergel, reprezintă o certă îmbogățire a creației noastre concertante și atestă o dată în plus predilecția compozitorului pentru o scriitură avansată integrată viziunii camerale.

RODICA OANA POP

Tiberiu Brediceanu la 90 de ani

de George Sbârcea

Este cu neputință să înțelegi orientările, realizările și structura într-un moment anumit ale fenomenelor de artă fără a ține seamă de precursori în formarea lor. Oricare ar fi epoca sau domeniul pe care le-am cerceta, descoperim în ideile și atitudinile artistice unii din factorii hotărîtori ai genezei produselor studiate. Acești factori sînt cu atît mai evidenți cu cît fenomenul ce ne preocupă se lasă mai ușor îmbrățișat de investigația istoricilor datorită debuturilor lui apropiate în timp.

La crearea școlii muzicale românești au operat, pe lîngă diversele influențe de cultură generate de dezvoltarea societății spre formele moderne de organizare, o serie de compozitori înaintași, pe care îi socotim azi, în accepția mai largă a noțiunii, clasici. *Între ei se află Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevschi, George Dima, Iacob Mureșianu, D. G. Kiriac, Ion Vidu, Alfonso Castaldi și Tiberiu Brediceanu, „maestru al poporului nostru", care a împlinit în această lună nouăzeci de ani de viață. O viață laborioasă, pusă în slujba culturii spirituale, ca a atîtor alți muzicieni, literați, oameni de artă și studiu din lunga tradiție a patriei noastre.*

În ascensiunea poporului român, arta și muzica au jucat un rol de cea mai mare însemnătate, căci ele au constituit nu numai prilejuri de contemplație și elevație estetică, ci și îndemnuri continue la acțiune. Cîntecele culese din folclor și prelucrate pentru audiența muzicii culte, piesele cu respirația melosului tradițional și compozițiile programatice inspirate din subiectele romantice ale dragostei de natură, de om și libertate, au lucrat cu o forță plastică asupra gîndirii publice, determinînd o nouă coeziune a energiilor naționale ce se ridicau la o treaptă mai înaltă a evoluției sociale.

Puțini compozitori și-au făcut glasul mai adînc și mai durabil auzit în toată țara ca Tiberiu Brediceanu. Născut la 2 aprilie 1877 la Lugoj, oraș în care arta cultivată de reuniunile și asociațiile de „diletanți" beneficia de sprijinul meseriașilor și intelectualilor conștienți de scopul urmărit, el și-a petrecut copilăria într-un mediu îmbibat de muzică, unde renumitul cîntăreț Iuliu Panaiot, violonistul-lăutar Nicolae Iancu-Nica, compozitorul Ion Vidu și concertele Reuniunii de cîntări și muzică au legat activitatea lor de răspunderile cele mai mari ale neamului în lupta sa pentru descătușare și evoluție.

Un moment care a înrîurit pare-se decisiv preocupările muzicale ale lui Brediceanu pentru cîntecul popular și recunoașterea valorii lui artistice și morale în viața societății românești a fost turneul de concerte date în vara anului 1890 la Lugoj de corul mitropolitan din Iași sub conducerea lui Gavriil Musicescu. Cîntece ca Foaie verde, fir de nalbă, La bordei cu crucea-naltă *și* Nevasta care iubește *ale compozitorului moldovean au întărit convingerea bănățenilor în valoarea artistică a folclorului nostru muzical. Pe lîngă consecințele artistice, prezența corului ieșean în centrul Banatului a avut și consecințe de natură politică. Tiberiu Brediceanu avea să-și amintească într-un volum omagial* (Lui G. Musicescu, omagiu. *București, 1934, pp. 32—34) că Musicescu și corul său, împreună cu membrii Reuniunii de cîntări din Lugoj au fost invitați într-o seară în podgoria familiei Brediceanu. În jurul unui foc mare s-a dansat și s-a cîntat pînă în zorii zilei, făurindu-se astfel* „sub vraja puternică a cîntecului o legătură strînsă, frățească, între moldoveni și bănățeni, depărtați prin ținuturi, dar apropiați sufletește prin multe însușiri asemănătoare, prin cuvintele comune și prin același dulce grai caracteristic moldovenilor și bănățenilor deopotrivă".

Primele inițieri muzicale ale viitorului compozitor n-au depășit formele de educație artistică auxiliară obișnuite în familiile cu mai vechi tradiții intelectuale ale epocii. Li s-au adăugat în curînd lecțiile de teorie și armonie predate de muzicantul ceh Iosif Czegka, apoi contactul strîns în anii de liceu de la Blaj (1892—1895) cu Iacob Mureșianu. Munca lui pedagogică a fost socotită de Tiberiu Brediceanu și G. Șorban (cf. Luceafărul *din 1931, nr. 3)* „o muncă ideală, care nu se mărginea numai la lecțiile seci

de azi pe mîine, ci se manifesta în deșteptarea dragostei și a însuflețirii mari pentru frumusețile artei muzicale în genere și cu deosebire pentru farmecele muzicii noastre naționale". *Iacob Mureșianu a publicat cel dintîi încercările de tinerețe ale lui Tiberiu Brediceanu,* Ardeleana (ca în Banat) *pentru piano solo și* Bagă, Doamne, luna-n nor *pentru voce și piano, apărute în revista* Muza Română *în 1894. În aranjarea și armonizarea cîntecului* Bagă, Doamne luna-n nor — *răspîndit curînd în toate provinciile românești și* „zidind punți de legătură între inimile de dincolo și de dincoace de Carpați" *(G. Breazul,* Tiberiu Brediceanu, *în* Pagini din istoria muzicii românești. *București, 1966, pp. 446—447) — Tiberiu Brediceanu tratează cu mare finețe și cumințenie materia populară, atent ca nu cumva armătura armonică să micșoreze influența ei asupra ascultătorilor. Ceea ce îi adaugă este activarea latențelor muzicale și poetice cuprinse în cîntec, așa cum vor face în curînd toți compozitorii noștri din școala națională. Vivacitatea și varietatea interesului cu care urmărește arta populară, orizontul său intelectual întins, călătoriile de studii juridice pe care le întreprinde la Budapesta, Bratislava, Viena și Roma, ca și studiile de specialitate făcute cu Hermann Kirchner la Sibiu și cu Paul Richter la Brașov, îi înlesnesc recunoașterea originalității folclorului nostru muzical în raport cu muzica populară din sudestul Europei.*

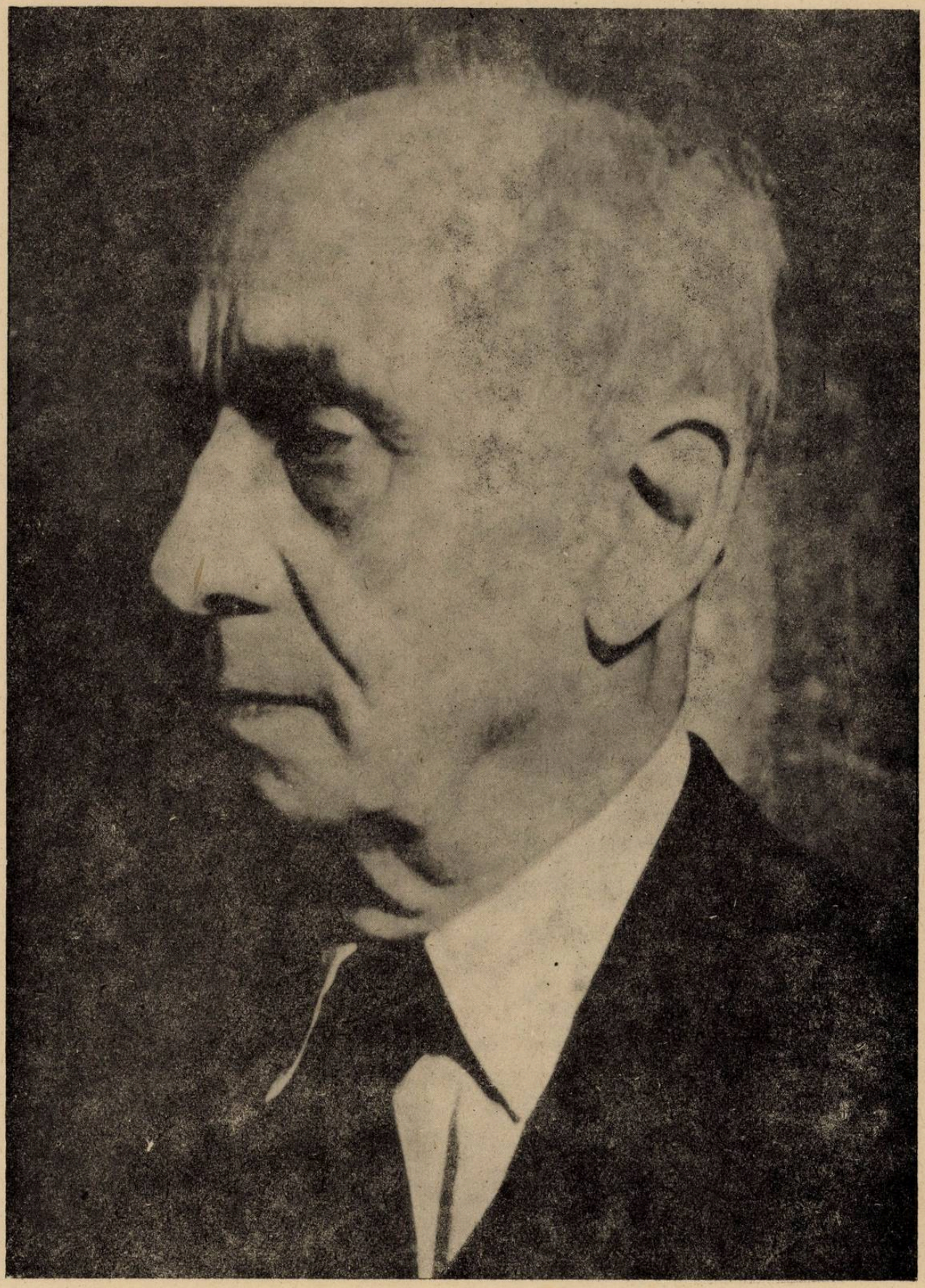
Cîștigînd o bună tehnică a depistării și notării cîntecului folcloric datorită lui Iacob Mureșianu, pe care l-a însoțit în diverse culegeri prin ținutul Tîrnavelor, Tiberiu Brediceanu își îmbogățește treptat metodele și scopul culegerii de cîntece, transcrierile sale fiind tot mai exacte și mai detaliate. Nu-l mai interesează doar fragmentul melodic, oricît ar fi el de închegat ca unitate artistică, ci ceva mai mult : unitatea de expresie artistică a muzicii satelor românești.

Pe lîngă muzică, el studiază poezia și obiceiurile rurale, cutreierînd satele pentru a asista la manifestările colective ale lor. Cunoștințele lingvistice și fonetice, însoțite de darul observației și al unui gust artistic sigur, împrumută culegerilor pe care le face o notă de seriozitate ce le detașează net din contextul colecțiilor similare ale vremii. Interesul său cuprinde pînă și coregrafia populară, încît urmărește și notează numeroase legături dintre muzică și dans. Acțiunea sa de culegător, care durează o jumătate de veac (1891—1941), se concretizează în patru colecții masive : 1. 170 melodii populare din Maramureș *(1910) ; 2.* 810 melodii populare din Banat, *culese între 1921 și 1925 din 82 de sate ; 3.* 1030 melodii populare românești *din toate provinciile țării (1891—1941) și 4.* 214 cilindre fonografice, *donate de compozitor Institutului de folclor al Academiei (1949).*

Devenit conștient, prin întinderea și adîncimea culegerilor sale, de bogăția muzicii populare, de semnificația și valoarea ei, Tiberiu Brediceanu prelucrează un mare număr din cîntecele vocale și melodiile de joc culese, afirmînd cu prestigiul unui artist creator onest viabilitatea melosului național în sălile noastre de concert. Cu sensibilitatea ei caldă și mîngîietoare, muzica lui Brediceanu, caracterul ei folcloric nealterat tălmăcesc originalitatea simțirii și gîndirii poporului. Fantezia creatoare a compozitorului se identifică desăvîrșit cu melosul popular, al cărui farmec îl păstrează și adeseori chiar amplifică prin tratarea armonică potrivită a melodiilor, cărora le conservă libertatea inițială prin îmbinarea inteligentă a expresiei vocale cu acompaniamentul instrumental. Pianul apare de cele mai multe ori doar ca un răspuns melodic discret dat vocii solistice, în al cărei curs rubato-parlando *nu intervine decît în cadența finală, ca în doina* Cîte flori pe deal înflor *(1908) sau se reduce la cîte o pedală lung ținută, un arpegiu și, mai rar, la un desen melodic imitativ al părții vocale, ca în doina* Cine m-aude cîntînd *(1906). De cîte ori apare în acompaniament o melodie de invenție proprie, cu aspect contrapunctic sau ornamental, ea nu face decît să completeze cîntatul folcloric, ca în cazul melodiilor* Cîntă puiul cucului *(1906),* Turturea din valea seacă *(1911)* și Foaie verde pup de crin *(1948).*

În prelucrările și reelaborările sale de folclor, publicate începînd din 1905 în zece caiete de doine, cîntece și balade românești și în opt caiete de jocuri poporale pentru pian, cărora li se adaugă nu numai cele optsprezece colinde aranjate pentru voce și piano sau piano solo, ci multe altele încă, Tiberiu Brediceanu urmărește cuprinderea celor mai înalte expresii ale unor stări sufletești, tălmăcite în melodii tipice pentru dialectele muzicale ale diferitelor zone folclorice, într-o operă unitară ca suflu și concepție artistică. Această căutare a tipicului îl duce apoi la descoperirea inspiratelor comentarii muzicale ale baladei păstorești a Mioriței *(șase variante), la cîntecele, devenite curînd după apariția lor de circulație largă,* Bagă, Doamne, luna-n nor, Vai, bădiță, dragi ne-avem, Spune mîndră-adevărat, Tu te duci, bade, sărace, S-a dus cucul de p-aici, Cucule cu peană sură, Eu pe deal, mîndra pe vale, Foaie verde, foi de nuc *și multe, foarte multe altele.*

Dacă Tiberiu Brediceanu ar fi insistat în toate acestea asupra caracterului modal al cîntecelor românești, pe care îl rezolvă în prima etapă a muncii sale de prelucrare și armonizare în spiritul echilibrului tonal clasic, el putea să aibă meritul de a fi descoperit și transpus printre primii în arta noastră cultă modurile folclorului, dar sarcina aceasta a fost rezervată altora și îndeosebi cîtorva dintre compozitorii aparținînd generației imediat următoare. Cu toate acestea, ambianța modurilor vechi, evoluția unor melodii în cadrul mixt de hipolidic-doric sau avînd sugestii de mixolidic și doric sau, în sfîrșit, cu ascensiuni ale desenului melodic care atinge mereu



treapta a IV-a lidică, așa cum se întîmplă îndeosebi în La șezătoare, apar mereu în prelucrările sale.

Paralel cu aceste prelucrări de melodii populare, Tiberiu Brediceanu compune în spiritul folclorului fără să mai apeleze însă la citat, piese de invenție proprie, cum sînt horele pentru pian în do diez minor (1911), în re bemol major (1926), cele din Poemul muzical-etnografic, Seara Mare, La seceriș și pantomima Învierea. Din aceeași categorie a creației de invenție personală fac parte Doina lui Sorin din La șezătoare, corul Reîntoarcerea secerătorilor din La seceriș, Revărsatul zorilor din Seara Mare etc.

Atras de spectacolul muzical și coregrafic cu mari scene corale, solo de voce, orchestră și momente de dans, care să facă posibilă aducerea pe scenă a unor icoane și subiecte din viața satelor, s-a orientat înspre crearea unor scene lirice-muzicale din viața poporului. Conflictul dramatic care lipsește din ele, substituindu-i-se ritualul etnografic al comunităților rurale, se compensează prin tensiune provocată în auditori de consistența subiectivă a cîntecului. Oricît de simple și naive, aceste tablouri vivante care înfățișează lumea satelor, cu mediul ei de deprinderi, gusturi, port, obiecte de uz casnic și particularități coregrafice, au marcat — cum constata Octavian Beu (în articolul Muzica românească. Tiberiu Brediceanu. Revista Societatea de mîine. Cluj, 1932, nr. 1) — începutul unei noi epoci în viața muzicală a Transilvaniei. Ele înseamnă un real progres în dezvoltarea muzicii noastre spre acumularea experiențelor necesare înființării școlii naționale de compoziție. Conștient de caracterul lor ocazional, Tiberiu Brediceanu le-a situat el însuși în perspectiva lor cea mai firească, afirmînd că trebuie apreciate sub unghiul de vedere al timpului cînd au apărut și în care rolul lor a fost acela de a stimula și seconda conștiințele în lupta începută de înaintași pentru afirmarea noastră spirituală, și nicidecum numai sub unghiul valorii lor estetice intrinsece.

Același rol, pe lîngă unul pur muzicologic, îl atribuie Tiberiu Brediceanu activității sale teoretice și publicistice, în care reține din enormul material de fapte și aspecte al muzicii naționale pe cele ce pot să dobîndească importanță în cultura românească și în afirmarea ei universală. Cu conștiința artistului angajat în luptele pentru progresul spiritual al poporului său, el evocă, prezintă, comentează în articole, studii și conferințe, cu o mare forță de convingere și claritate, figuri de compozitori sau muzicieni și lucrările lor, situația teatrului și a muzicii românești în Transilvania, problemele variate ale muzicii populare, istoricul și nivelul cercetării folcloristice în țara noastră, socotind arta populară ca pe o atmosferă în care trăiește, se mișcă și din care își trage puterile compozitorul cult al zilelor de azi.

Tiberiu Brediceanu a îmbinat mereu, în existența sa atît de bogată în muncă, creația cu activitatea de inițiere, animare și realizare a unor acțiuni de artă și cultură de importanță generală. El a contribuit la înființarea Teatrului Național, a Operei Române (1919) și a Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj (1920), a Conservatorului „Astra" din Brașov (1927), fundarea primei arhive fonogramice și publicarea sistematică de folclor muzical de către Ministerul cultelor și artelor (1927), crearea unei orchestre proprii a Operei Române din București (1942). A căutat să completeze lacunele în mișcarea muzicală din țară, preocupările sale acoperind un domeniu foarte întins. Puțini compozitori contemporani pot să-și revendice, astfel, un rol mai activ în noua noastră cultură muzicală decît nonagenarul Tiberiu Brediceanu, devenit un element integrant al muzicii naționale din perioada începuturilor sale de afirmare ca o artă de sine stătătoare, emancipată de servitutea influențelor străine și prezentînd lumii caractere diferențiate față de alte școli naționale.

Ceea ce vădește autentica frumusețe a artei simple și sincere a compozitorului și omului de cultură Tiberiu Brediceanu este că ea n-a decăzut, în deceniile care au dus la atîtea transformări, unele de-a dreptul radicale, ale limbajului muzical, în rîndul valorilor muzeale conservate doar pentru că au avut cîndva o contribuție în procesul dezvoltării artistice. Cîntecele, doinele, baladele și jocurile prelucrate sau scrise de el, care au deschis acum șase-șapte decenii, în genul cîntecului, orizontul spre o muzică proprie individualității noastre, au rămas în repertoriul concertistic de azi neatinse de suflul de gheață al desuetului, solicitînd mereu participarea emotivă a publicului, legîndu-se strîns de tot ceea ce crește și se înalță ca sensibilitate românească.

La împlinirea a nouăzeci de ani de existență, compozitorul Tiberiu Brediceanu, artist al poporului nostru prin recunoașterea oficială și selecția spontană a maselor mereu mai largi de ascultători, are satisfacția de a-și vedea munca de o viață integrată culturii artistice prezente, ideile și convingerile sale împărtășite și duse mai departe, prin mijloace evoluate, de generațiile de muzicieni români care manifestă dorința de a conlucra neîntrerupt la cultura artistică comună întregii umanități din unghiul simțirii și al expresiei ce ne sînt caracteristice.

Avînt sau impas în mișcarea muzicală de amatori ?

În materialul de față ne propunem să întreprindem o succintă analiză a faptului muzical în cadrul mișcării de amatori, specific etapei în care ne aflăm. Adesîndu-ne unui număr de activiști pe acest tărîm, compozitori, dirijori, reprezentanți ai unor instituții și organe de cultură, am realizat o anchetă în regiunile : Iași, Suceava, Maramureș, Crișana, București, urmărind ca obiectiv principal, răspunsul la întrebarea : care este stadiul actual al mișcării muzicale de amatori ?

Referindu-se la activitatea muzicală a artiștilor amatori desfășurată în perioada dintre ultimele două concursuri republicane, reprezentanții regiunii Iași au constatat o desfășurare în salturi a muncii artistice de pregătire, slăbirea entuziasmului de participare, accentuarea acestuia în fazele finale, atunci „cînd cuțitul ajunge la os", ceea ce dăunează, fără îndoială, bunului mers, drumului normal, întîrziind sau anulînd obținerea rezultatelor trainice și armonioase, în perspectivă (compozitorii Achim Stoia, Vasile Popovici, dirijorul George Vintilă ș.a.). *Vorbind despre aceeași perioadă, George Derieteanu, Gh. Bazavan și Iosif Stoichețescu (reg. București)* au constatat, dimpotrivă, o dezvoltare proporțională și progresivă în ce privește numărul de participanți la activitatea muzicală de amatori, o simțitoare îmbunătățire a calității interpretative, concretizate prin înființarea de noi grupuri folclorice, cucerirea de premii la festivaluri internaționale ale amatorilor (de pildă la cel de la Cairo, cîntăreața Tita Ștefan a obținut premiul I), iar orchestra de muzică populară din Slobozia condusă de Ion Albești eanu, titlul de laureat. *Alăturîndu-se discuției, au făcut constatări asemănătoare, în cadrul aceleiași teme și reprezentanții regiunii Crișana.* Aici o puternică rezonanță a avut-o noua formă de spectacol inspirat din popularul „Dialog la distanță" al televiziunii, intitulat sugestiv „dialog pe scenă", un adevărat maraton artistic care punea față în față, pe aceeași scenă, două sau mai multe ansambluri artistice din regiune. Pregătirea minuțioasă a acestui gen de spectacol, grija deosebită pentru calitate, cadrul sărbătoresc și pitoresc, au atras numeroși spectactori, realizîndu-se adevărate sărbători cîmpenești. În același spirit a fost inițiat tot în reg. Crișana un tradițional festival intitulat „Răsunet de la Crișana", un puternic ecou al vremurilor cînd neuitații Ion Vidu și Gh. Dima înflăcărau cu inima și priceperea lor, întreaga mișcare muzicală de amatori (E. Angel, Iosif Duma). Sărbătorirea unor formații corale cu veche tradiție — *spune Ion Iacoban* — este o acțiune care poate duce la înviorarea mișcării muzicale de amatori. Așa au fost de pildă sărbătorirea corului de la Boroaia (Suceava), vechi de 50 de ani, unde au participat numeroase formații din regiune. La fel, în reg. București formații corale de prestigiu, ca de pildă, Corul Filarmonicii „George Enescu" condus de D. D. Botez, au participat la sărbătorirea corului fruntaș pe țară al ceferiștilor din Fetești.

Analizînd cauzele care au făcut ca în regiunea Iași mișcarea muzicală de amatori să înregistreze o simțitoare stagnare, dirijorul Ion Pavalache arăta, printre altele : mă gîndesc adesea cu nostalgie la perioada nu prea îndepărtată cînd entuziasmul, voia bună, munca fără preget, dăruirea totală, caracterizau întreaga activitate a amatorilor din regiunea noastră. Ce tablou diferit prezintă ea în momentul de față ! Artiștii amatori dau semne de plictiseală, participarea numerică a devenit din ce în ce mai slabă iar de calitate nici nu poate fi vorba. Organele în drept, care ar trebui să sprijine cu eficiență și să încurajeze frumoasele tradiții ale mișcării muzicale de amatori din bogata noastră zonă folclorică, dau și ele semne de oboseală. Valoroase formații corale s-au transformat în grupuri vocale fără însemnătate. Este în orice caz un tablou aproape deprimant, care nu ne poate face în niciun caz cinste. *Dorind să completeze acest tablou, Achim Stoia s-a referit la slaba activitate muzicală desfășurată în școlile de cultură generală și licee* (o problemă care vizează de-o potrivă toate regiunile) și care poate avea o consecință negativă indirectă atît în ce privește activitatea viitoare a artiștilor amatori,

cît mai ales formarea publicului care să participe cu entuziasm la aceste manifestări. Sălile de spectacole ale amatorilor au devenit din ce în ce mai goale.

O problemă viu discutată de aproape toți participanții la anchetă au fost aceea a dirijorului de cor. Majoritatea dirijorilor de cor din regiuni sînt recrutați din rîndul cadrelor didactice. Prin transferarea cu mare ușurință a acestora în cadrul sau în afara regiunii, formațiile corale sau instrumentale dirijate de aceștia, fie că și-au întrerupt activitatea, fie că se găsesc pe cale de desființare. Este neapărat necesar ca măsurile administrative luate de secțiunile de învățămînt ale Sfaturilor Populare, să țină seama și de activitatea cultural-educativă desfășurată de cadrele didactice în afara școlii, deoarece este știut că pe aportul și pe priceperea acestora se sprijină, în mare măsură, activitatea cultural-artistică a amatorilor din zona respectivă (Marin Stoichiță).

Este regretabil — spuneau E. Angel și N. Munteanu — că tocmai absolvenții de conservator, cei de la care se așteaptă un sprijin efectiv și eficient pentru preluarea frumoaselor tradiții, înviorarea și ridicarea pe o treaptă superioară a mișcării muzicale de amatori în etapa actuală, manifestă dezinteres, absentează de la posturile de răspundere culturală de îndrumători competenți, în care au fost repartizați la absolvire. Este un aspect care împiedică serios mersul înainte al acțiunii de culturalizare a maselor, de continuare a tradiției multiseculare a mișcării de amatori din țara noastră.

Schimbul de păreri cu dirijorii formațiilor muzicale din regiune — *propunea compozitorul Vasile Popovici* — îmbinat cu probe practice, ar contribui la ridicarea calității interpretative, la cunoașterea specificului zonei geografice, la îmbunătățirea continuă a metodelor de atragere a amatorilor, la lărgirea repertoriului.

Abordarea unor noi forme de prezentare a spectacolelor muzicale de amatori (operă, revistă, concerte de muzică ușoară, grupuri vocal-instrumentale, montaje literar-muzicale, balet) în concordanță cu cerințele actuale ale publicului, sînt probleme insistent dezbătute de către participanții la consfătuire. Împrospătarea manifestărilor artistice muzicale, revuistice, nu trebuie să ducă însă la părăsirea drumului consolidat de înaintași, nu trebuie să excludă bogata și inepuizabila tradiție folclorică. Abordarea formelor noi este chemată să constituie o aprofundare a izvoarelor de inspirație populară, o îmbinare armonioasă între vechi și modern (I. Săuchea). Este demnă de apreciat activitatea colectivului de artiști amatori din Giurgiu, care au reușit să prezinte mulțumitor un ciclu de spectacole de operetă : „Cu dragostea nu vă jucați" de Gh. Bazavan și Ion Totan pe un libret de Mihu Dragomir, vodevilul „C-o fi și c-o păți" de A. Giroveanu ș.a.

O formă cu tradiție, la îndemîna oricărei formații artistice de amatori, căreia i se poate aduce continue îmbunătățiri, este aceea a montajului literar-muzical. Asemenea spectacole pot fi inițiate cu prilejul aniversărilor, al sărbătorilor dragi poporului nostru, așa cum au fost cele organizate în reg. Maramureș la Sighetul Marmației, Cuhea și Tămaia ; în reg. Crișana multe prilejuri festive au însemnat tot atîtea montaje literar-muzicale, iar în cadrul ultimei Bienale I. L. Caragiale, colectivul de tractoriști de la S.M.T. Brînceni a prezentat montajul „Meșterii pămîntului" pe text de Mihu Dragomir, în reg. București, colectivul C.F.R. Fetești a realizat montajul „Noi vom trăi în veacurile toate", pe versuri de V. Tulbure.

Există în unele regiuni, ca de pildă Maramureș și Suceava, vechiul obicei al „Concertului duminical în aer liber", unde sînt angrenate numeroase fanfare sătești, tarafuri, care prezintă cu regularitate programe interesante avînd un repertoriu și un grafic de lucru întocmit riguros. Astfel, fanfara din Rodna a oferit într-o singură duminică, concerte care s-au bucurat de aplauzele locuitorilor din 7 sate alăturate.

O altă formă de manifestare muzicală mult gustată de public, este aceea în care o formație consacrată concertează alături de una de amatori, dar pe care în prealabil a ajutat-o să atingă un nivel ridicat de interpretare. De mare succes s-au bucurat concertele date le „Filarmonica de Stat" Oradea împreună cu corul C.F.R. Crișana, corul Sfatului Popular Regional și cele ale elevilor Școlii populare de artă, dirijate de Aczel Erwin și Miron Rațiu. Sau cele ale colectivului de muzică de cameră ale aceleiași filarmonici, cu concursul căminelor culturale din Socodor, Siclău, și Avram Iancu (reg. Crișana). Spectacole asemănătoare au susținut și Filarmonica din Satu Mare, dirijată de Al. Munteanu, cu concursul Corului Sindicatului Învățămînt și al Școlii de muzică. Pe aceeași linie se situează și activitatea desfășurată de numeroși soliști ai operei ieșene, care au susținut concerte cu formații corale de amatori.

Considerăm că această îmbinare a forțelor artistice profesioniste cu cele amatoare constituie o formă atractivă, bine primită de publicul orașelor și al satelor. Este un mijloc eficient de culturalizare a maselor, de ridicare a gustului pentru vizionarea spectacolelor de ținută.

Participanții la discuție, reprezentanți ai celor 5 regiuni, au dat exemple de artiști profesioniști care au contribuit la ridicarea calității interpretative a amatorilor : instruirea cu regularitate a unor formații amatoare de către membrii ansamblului „C. Porumbescu" din Suceava (G. Macovei) ; activitatea unor instructori voluntari din rîndul Filarmonicii din Satu Mare (I. Micu) ; a membrilor ansamblului de cîntece și dansuri al Sfatului Popular Mara-

mureș, în majoritate recrutați din rîndul formațiilor de amatori azi profesioniști, care se întorc cu dragă inimă împărtășind celor de unde au plecat, din experiența dobîndită în noua lor meserie (G. Velea) ; spectacolele secției de operetă ale Teatrului de Stat din Oradea susținute în mare măsură cu sprijinul artiștilor amatori, sînt numai cîteva aspecte ale sprijinului efectiv, al cooperării între artiștii profesioniști și amatori.

Nu aceeași este situația în reg. București. După cum se cunoaște, este singura regiune din țară în care nu activează nici o formație muzicală profesionistă (în afara secției de estradă a teatrului „Barbu Delavrancea"). Instituțiile muzicale de prestigiu din București, deși aflate la o distanță de 40—60 km. față de centrele raionale, nu au înțeles să sprijine forțele amatoare ale regiunii, fie măcar prin trimiterea de instructori voluntari. De asemenea, colaborarea dintre artiștii profesioniști și cei amatori, în cadrul unor spectacole muzicale comune a fost inexistentă. O singură excepție : concertul Filarmonicii „George Enescu" și al corului C.F.R. Fetești. Conducerile instituțiilor muzicale bucureștene ar trebui să reflecteze la această stare de lucruri.

Situația, asemănător se prezintă și în regiunea Iași, unde un mare număr de formații amatoare sînt pe cale de desființare, și aci constatîndu-se un slab și ineficient sprijin acordat acestora de către formațiile profesioniste ca : Filarmonica, opera, conservatorul. S-ar cere din partea C.S.C.A. și a Ministerului Învățămîntului un control mai eficient în privința desfășurării activității obștești de către colectivele profesioniste muzicale din regiuni. (Al. Munteanu).

O măsură care ar contribui la ridicarea pe o treaptă superioară a întregii activități muzicale de amatori ar fi aceea ca cel puțin cîte un absolvent de conservator, liceu muzical sau școală populară de artă, să fie repartizat (și bineînțeles să se prezinte) la fiecare Casă regională, raională a Creației Populare sau Cămin cultural sătesc. De asemenea, practica studenților să se desfășoare după un plan minuțios întocmit în cadrul acestor instituții (dintre care unora li se dau destinații ce-i drept tot cu... muzică : nunți, botezuri, petreceri).

Această situație a contribuit poate în cea mai mare măsură, la impasul — pe care îl dorim trecător — în care se găsește mișcarea de amatori în momentul de față, la acea stare necorespunzătoare în care se află din punct de vedere al calității artistice majoritatea programelor căminelor culturale din țară, așezăminte dăruite poporului pentru a constitui adevărate focare de cultură.

În continuare, participanții la anchetă au abordat problema școlilor populare de artă, a rolului și sprijinului pe care aceste instituții de învățămînt artistic, îl acordă mișcării muzicare de amatori.

Conducerea Școlii populare de artă din Oradea s-a străduit să atragă în școală elemente talentate, care, educate, sînt chemate să devină la rîndul lor îndrumători ai mișcării muzicale de amatori. Au fost formate din elevii școlii, grupuri vocal-corale, orchestră de cameră sau de muzică ușoară, care au vizitat numeroase formații ale amatorilor, prezentînd un ciclu de programe model. Cu această ocazie au fost efectuate sondaje, pentru a depista talente autentice, viitori elevi ai școlii (Silvia Cosma). O activitate asemănătoare desfășoară și școala de artă populară a regiunii București. Nu aceleași vorbe bune se pot spune despre cele trei școli din regiunea Maramureș, unde cu mici excepții, majoritatea profesorilor refuză să sprijine îndeletnicirile artistice ale amatorilor din regiune, lipsindu-le de un ajutor și de colaborare (Pop Ioan). Este necesară reînființarea catedrei de dirijat coral la școlile populare de artă, în care să activeze elemente talentate, crescute cu grijă, capabile, la absolvirea școlii, să conducă formații corale, să înviorezе frumoasele tradiții (I. Iacoban, A. Munteanu).

În continuare s-a arătat cît de importantă este activitatea studioului artistic amator în regiuni și raioane, această formă eficace și rapidă de învățămînt artistic, în care metodiști experimentați stau la dispoziția instructorilor ajutîndu-i în probleme pe care nu le pot rezolva cu forțe proprii, organizînd schimburi de opinii între dirijori și formații. Participanții la colocviu au subliniat necesitatea ca munca acestor importante nuclee de îndrumare artistică să se desfășoare prin deplasarea Studioului artiștilor amatori în diferite centre. Aceasta va da cu siguranță un plus de eficacitate și promptitudine în rezolvarea deficiențelor și greutăților ivite în munca dirijorilor sau a instructorilor formațiilor de amatori din regiune sau raion. *S-a mai arătat ca o deficiență neîncadrarea cu muzicieni profesioniști a multora dintre aceste studiouri ; drept consecință, slaba și necompetenta îndrumare artistică oferită mișcărilor de amatori, ca de pildă în raioanele Carei, Lăpuș, Cehul Silvaniei ș.a., unde în timpul din urmă studiourile au fost desființate.*

Problema creației contemporane românești a fost viu dezbătută de către participanții la discuții. Întrebarea „pentru cine crează compozitorii noștri" a fost deseori rostită, deoarece chestiunea repertoriului este vitală atît pentru interesul și educarea artiștilor amatori, a publicului auditor, cît și pentru existența viitoare a creației corale românești. Nu poate constitui un secret interesul tot mai scăzut pentru crearea și difuzarea cîntecului de masă și coral, din partea instituțiilor importante ca Radiotelevziuinea și Electrecord. *Cum se scrie și pentru cine se scrie* a fost o altă problemă tot atît de discutată. În ultimul timp, au apărut diverse lucrări muzicale, valoroase din punct de vedere al creației contemporane, dar inaccesibile chiar marilor formații corale, cu

excepția cîtorva coruri profesioniste. În această privință, aci, mai mult decît în alte ramuri muzicale, se cere o mare varietate de lucrări, de la un grad pronunțat de accesibilitate pînă la factura de virtuozitate. Este greșit a se crede că formațiile de amatori trebuie să cînte numai lucrări ușoare. Muzicianul amator cere desigur și asemenea lucrări, deși nu refuză și altele de o factură mai complexă, cu o scriitură modernă, însă nu complicată în mod inutil (V. Popovici). Din păcate, nu toți compozitorii țin seama de aceste deziderate.

Dintre numeroasele rezultate ale concursului Ion Vidu, nici o lucrare premiată nu a fost preluată de formațiile amatoare, avansate sau începătoare, deoarece juriul acestui concurs a ținut seama unilateral numai de valoarea intrinsecă a creațiilor și nu de gradul lor de accesibilitate, de posibilitatea folosirii, deși concursul a fost inițiat de către Casa Centrală a Creației Populare, adică tocmai de instituția care are menirea să se ocupe îndeaproape de formațiile de amatori (Achim Stoia).

Un fenomen situat la polul opus se petrece cu multe din publicațiile Casei Centrale a Creației Populare. De prea multe ori, se publică lucrări extrem de facile, fără discernămînt, ale unor compozitori neprofesioniști, pe care dirijorii le refuză tocmai pentru interesul lor muzical scăzut (Ion Pavalache).

Se impune deci, ca prim obiectiv, *cunoașterea de către compozitori a posibilităților interpretative a formațiunilor muzicale de amatori.* Toți, sîntem de acord cu o creație de un înalt nivel artistic, dar mișcarea muzicală de amatori are nevoie — în primul rînd — de lucrări care să meargă în pas cu ea, s-o ajute în dezvoltarea ei. Accesibilitate fără simplism, accesibilitate progresivă, iată ce dorim de la toți creatorii (Gh. Bazavan).

Este în afară de orice îndoială, că acel compozitor care nu va ține seamă de asemenea deziderate, cu greu își va putea auzi creația sa cîntată de marile mase de interpreți.

Tipărirea lucrărilor muzicale este o operație greoaie și lipsită de promptitudine. Lucrările corale, în special, ajung cu mare întîrziere de la compozitor la interpret și din această cauză la cunoștința publicului consumator de artă. În rezolvarea acestei probleme s-au propus printre altele : reluarea unui vechi sistem care se dovedea eficient, prin tipărea unor piese corale sau de muzică ușoară în revista Muzica, Clubul, Îndrumătorul cultural, Programul de Radio, sau în Caietele de coruri editate de Uniunea Generală a Sindicatelor ; tipărirea de către Editura Muzicală a corurilor pe foi volante. Se simte încă nevoia tipăririi unor lucrări clasice din repertoriul național și universal al genului. De asemenea elaborarea și publicarea unor aranjamente orchestrale de calitate, la vodeviluri, piese de teatru, comedii muzicale, a muzicii de scenă în general, precum și a orchestrațiilor pentru formațiile reduse de muzică populară și ușoară, fanfare sătești etc.

Necesitățile de creație, pentru fiecare regiune în parte, sînt un alt aspect de care creatorii noștri nu țin suficient seama. Avem nevoie de multe cîntece pentru muncitorii forestieri, pe profilul meseriei și muncii lor (I. Săuchea și V. Băințan). În locul unor asemenea cîntece tematice, în regiunile Suceava și Maramureș — de pildă, se cîntă lucrări despre siderurgiști, țesători etc., deoarece în legătură cu profilul regiunii există prea puține cîntece valoroase. (Pop Ioan, V. Băințan, I. Săuchea).

Tot la capitolul creației muzicale, au fost dezbătute problemele prelucrării folclorului regional, ale valorificării cîntecelor moștenite din bătrîni, îndrăgite de coriștii formațiilor de amatori, ușor de asimilat și care ar putea constitui fondul de aur al repertoriului acestor formații. Pe lîngă fondul de melodii existente în arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, compozitorilor le stau la dispoziție în satele noastre, numeroase alte asemenea melodii specifice și cu referire la profesiunile de bază din regiuni (forestieri, minieri, siderurgiști etc.).

În legătură cu necesitatea ridicării pe o treaptă superioară a activității muzicale de amatori, participanții la discuție s-au referit la contribuția unor instituții ca : Radioteleviziunea, Uniunea Generală a Sindicatelor, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Uniunea compozitorilor, la dezvoltarea cîntecului de masă și a jocului popular românesc, formulînd dezideratul unui sprijin eficient și substanțial în viitor.

Se simte încă nevoia utilării materiale a formațiilor artistice de amatori cu săli propice pentru repetiții, instrumente muzicale, partituri, piane, magnetofoane etc. Este necesară o repartizare judicioasă a cadrelor de specialiști cu înaltă calificare profesională, direcționați mai ales către mediul sătesc (metodiști, dirijori de cor și orchestră, coregrafi, folcloriști ș.a.). O repartizare mai substanțială și echilibrată a „minutelor" acordate în cadrul programelor de radio și televiziune activității muzicale de amatori, ar contribui, fără îndoială, la activizarea în mare măsură a acestor formații. De la aceste importante tribune, specialiștii cei mai competenți ar trebui să împărtășească săptămînal din experiența lor, zecilor de mii de artiști amatori. Totodată este necesară intensificarea reportajelor de popularizare a echipelor de amatori care au obținut succese deosebite.

Revizuirea materialelor didactice și de studiu editate de casele centrale și regionale de creație, ținînd seamă de situația exactă și de cerințele în momentul de față ale caselor de cultură, cluburilor sau căminelor culturale, este o necesitate imperioasă. De asemenea o atenție deosebită trebuie acordată în acest sens școlilor populare de artă.

Uniunea Compozitorilor organizează întîlniri cu oamenii muncii, vizite în regiuni, în dorința de a sprijini activitatea muzicală de amatori. Acest ajutor este în prezent fără continuitate,

cea mai mare parte dintre compozitori rămînînd în afara activității obștești directe, în mijlocul amatorilor. Dintre sutele de compozitori și dirijori profesioniști cu prestigiu în rîndul amatorilor, foarte puțini se ocupă efectiv sprijinind permanent o formație de amatori. Reînnoim invitația către toți compozitorii, rugîndu-i să-și îndrepte cît mai des privirea spre frumoasele meleaguri ale regiunilor țării, să se înfrupte cu nesaț din minunata lor bogăție folclorică păstrată nealterată din străbuni, să elaboreze compoziții specifice fiecărei regiuni, menite a înviora repertoriul formațiilor de amatori. Să răsune în cîntecele compozitorilor marile prefaceri social- economice ale vremurilor noastre, frumusețea obiceiurilor și datinelor strămoșești (Grigore Macovei, D. Ciornei, St. Pintilie, I. Săuchea, V. Băințan ș.a.).

Ar fi de dorit ca trimestrial casele de creație regionale să primească benzi de magnetofon însoțite de scurte explicații și îndrumări teoretice care să cuprindă cele mai noi creații corale și de alte genuri, într-o valoroasă interpretare. Acestea, sîntem convinși, ar constitui pentru noi un ajutor prețios operativ și eficient (Slobodan Pasculovici). Este necesară organizarea unor întîlniri periodice între compozitori și membrii formațiilor de amatori, cu care ocazie să fie prezentate ultimele creații destinate acestora (Gh. Bazavan).

În încheierea discuțiilor, participanții la colocviu s-au referit la contribuția presei de specialitate și a celei locale, la oglindirea activității muzicale de amatori, făcînd unele propuneri concrete.

Se simte din plin nevoia apariției unor articole în presa locală, scrise de compozitori și de critici muzicali competenți, în care să fie dezbătute la un înalt nivel profesional problemele ce frămîntă mișcarea de amatori din regiune. Se știe că redacțiile publicațiilor regionale duc lipsă de cadre cu calificare muzicală (Mihail Gospodin). Revista Muzica este chemată să se ocupe în permanență de situația mișcării muzicale de amatori din toate regiunile țării. Activizarea unei rețele de caloboratori voluntari ar rezolva cu eficiență și operativitate această cerință. O serie de articole de informare generală apărute pînă în prezent, au satisfăcut numai într-o foarte mică măsură. Dorim să găsim în paginile revistei materiale în care să fie oglindită și îndrumată activitatea miilor de formații ale artiștilor amatori. Aceleași deziderate le formulăm și pentru revistele Contemporanul, Tribuna precum și pentru Clubul și Îndrumătorul cultural, publicații destinate să oglindească și să cuprindă în paginile lor toate genurile mișcării artistice de amatori. Consfătuiri cu realizatorii spectacolelor, cu specialiștii invitați să-și spună cuvîntul în coloanele presei locale, ar duce fără îndoială la o înviorare a mișcării muzicale de amatori (G. Bazavan).

În anul curent se desfășoară un eveniment de mare importanță : cel de al VIII-lea concurs al echipelor artistice de amatori care se încheie cu manifestările prilejuite de cea de a XX-a Aniversare a Republicii. Paralel cu acest concurs amatorii sînt angrenați în populara competiție televizată „Dialog la distanță". Iată motive care pledează pentru o cotitură în viața artiștilor amatori. Departe de a-și fi epuizat resursele, mișcarea artistică de amatori trebuie ca, păstrîndu-și specificul, să tindă a atinge nivelul de interpretare al profesioniștilor.

Fructificînd toate posibilitățile de care dispunem, mișcarea muzicală de amatori va contribui fără îndoială la îmbogățirea culturii noastre socialiste cu noi valori, răspunzînd astfel cerințelor spirituale ale vremii noastre.

Material realizat de
C. NEGULESCU și C. RĂSVAN

Un cîntec cu conţinut patriotic la începutul veacului trecut

de Sebastian Barbu-Bucur

Laicizarea culturii româneşti constituie un proces lent dar progresiv. Caracteristic este faptul că din însuşi cadrul literaturii religioase se desprind preocupări istorice, filozofice şi beletristice. Din rîndurile clerului se ridică cărturari luminaţi, interesaţi în dezvoltarea limbii literare, dornici de a-şi asimila elementele culturii europene contemporane, cum sînt: Chesarie şi Filaret al Rîmnicului, Iacob Stamate al Huşului, Amfilochie Hotiniul, Grigore al IV-lea al Ungro-Vlahiei şi Veniamin Costache al Moldovei.

„La începutul acestui secol (XIX) — spune Edgard Quinet — apare din sînul societăţii ieşene întocmai ca un spirit de renaştere din mijlocul unor ruine, figura măreaţă a lui Veniamin. Cu toate că trăind în de-afară de sferele lumeşti şi ale diplomaţiei, totuşi în simplitatea sa odiseiană el înţelegea şi cunoştea tot ce era de nevoie pentru regenerarea poporului său [1])".

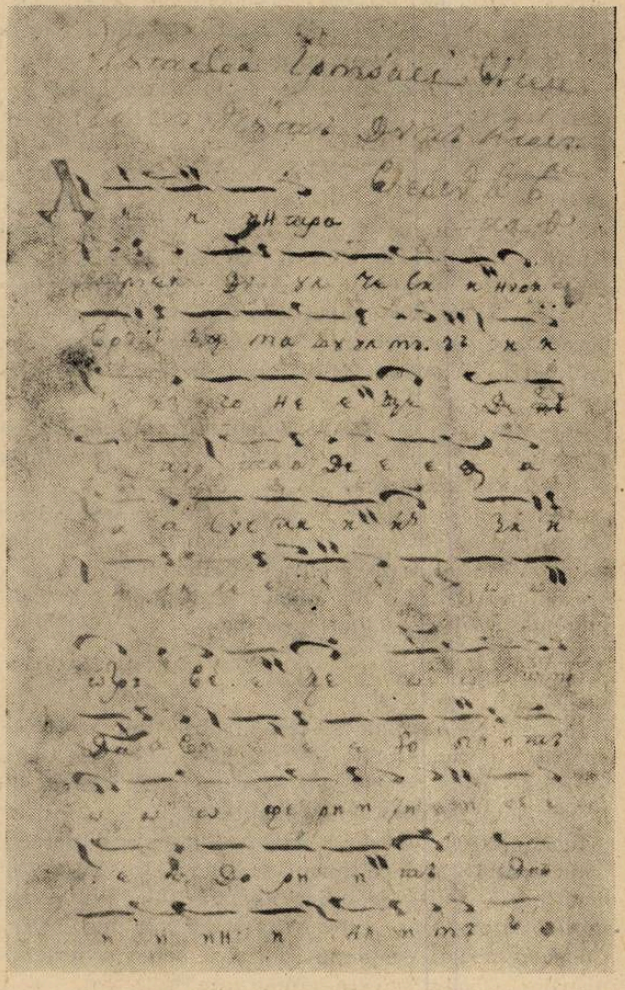
Veniamin Costache se naşte la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (1768, decembrie 20), coborînd dintr-o familie de boieri, cel mai îndepărtat strămoş cunoscut al său fiind Boldur, care la 1460 a fost vistiernic, la 1490 vornic, iar la 1497 mare spătar al lui Ştefan cel Mare [2]). Mama sa era Maria Cantacuzino [3]).

La vîrsta de 24 ani este episcop (1792—1803) iar la 35 de ani mitropolit al Moldovei (1803—1842). Îndată după alegerea sa ca mitropolit stăruie pe lîngă domnitorul Alexandru Moruzzi, care la 24 mai 1803 dă un hrisov privitor la şcoli, unde, printre altele, se arată:

a) „Pentru administrarea averii şi conducerea morală a şcoalelor se instituie o eforie independentă [4]) compusă din mitropolitul ţării ca preşedinte (Veniamin Costache) şi trei mari boieri ai ţării;

b) Pe lîngă şcoala de moldoveneşce şi elenească din Iaşi se mai înfiinţează deocamdată încă alte şcoli române prin judeţe şi anume: la Focşani, Galaţi, Bîrlad, Roman şi Huşi;

c) Şcolile sînt deschise şi pămîntenilor şi streinilor şi săracilor şi bogaţilor. Pentru copiii săraci se înfiinţează 50 de burse...



d) ...În acest scop se mai prelevă din vistieria ţării o sumă însemnată, cu anume destinaţie pentru şcoale [5])".

Raportul făcut de Veniamin Costache împreună cu cronicarul Depasta Peloponezianul [6]) şi Ghica constituie documentul cultural în care se reflectă concepţia iluministă asupra învăţămîntului din această perioadă [7]).

1. Edgard Quinet. Oeuvres Complétes-Les Roumains vol. IV, Paris 1857, pp. 89—90.
2. Vasilache, Vasile: Mitrop. Veniamin Costache la 100 de ani de la moartea sa, conferinţă ţinută la Ateneul Român. Tip. Cărţilor bisericeşti, Bucureşti, 1947, p. 4.
3. Vasilache, V.: Mitrop. V. Costache, 1768—1846. Neamţu 1941, p. 100.
4. Un fel de minister al învăţămîntului în embrion (n.n.)
5. Erbiceanu C.: Istoria Mitropoliei Moldovene, Bucureşti, 188, p. LXIV; Vasilache, V. op. cit. pp. 160—161.
6. Medic, sfetnic şi filosof al lui Constantin Nicolae Mavrocordat.
7. Istoria Gîndirii Sociale şi Filosofice în România, p. 123.

Pe lîngă unele idei pedagogice care promovează metode moderne de predare și educare, autorii documentului se dovedesc oameni instruiți, dornici de a promova cultura clasică și modernă precum și cunoștințe științifice.

Încă de pe cînd era episcop la Roman (1796—1803) și mai tîrziu în calitate de președinte al Eforiei școalelor, Veniamin Costache trimite mai mulți tineri la studii în Italia, Viena, Lemberg, Hios, Kiev și Atena, precum și la București, pentru a deveni cultivatori ai limbii și literaturii naționale, precum și profesori la școlile românești [8]).

În privința aceasta a avut de întîmpinat opoziția boierimii care nu vedea cu ochi buni ridicarea tinerilor din clasa de jos a țării.

Prin hrisovul lui Al. Moruzzi din 4 oct. 1805, Veniamin înființează și o școală în care să se „paradosească" muzichie aducînd specialiști pe Petru Lambadarie și apoi pe Grigori Vizanti, ambii foști protopsalți ai patriarhiei din Constantinopol.

În această perioadă, alături de obiectivul luptei împotriva iobăgiei, burghezia punea în mod ascuțit problema culturii naționale. Aceasta și era deviza lui Veniamin : „Știință și școală pentru nație și în limba nației".

Și mai tîrziu, pe vremea noului domnitor Mihail Sturza, Veniamin se alătura lui Gh. Asachi în organizarea învățămîntului superior la un nivel european și, în temeiul anaforalei epitropiei din 20 aprilie 1835 pe care Veniamin o semnează ca președinte, înființează „Academia Mihăileană" în locul celei grecești [9]).

Tot acum, în calitate de președinte al „Epitropiei școalelor" înființează mai multe școli în țară unde se preda limba română.

Cînd în 1836 Asachi împreună cu vornicul Ștefan Catargiu și cu spătarul Vasile Alecsandri — tatăl poetului — înființează „Școala filarmonică" din Iași, presupunem că și-a dat obolul și Veniamin în calitate de președinte al Eforiei școalelor.

★

Divanul țării Moldovei era în acel timp sub conducerea mitropolitului ; el prezida „obștească adunare". În acest for suprem de conducere, format din boierii veliți, se dezbăteau nevoile țării.

În anul 1806 izbucnind războiul dintre ruși și turci, domnitorul Scarlat Calimah și Alexandru Șuțu sînt demiși și pentru guvernare se instituie cîte o comisie compusă din mitropolit și doi sau trei boieri. Cu acest prilej, Veniamin își ridică vocea contra miniștrilor și boierilor care jefuiau țara [10]).

În 1821, pe cînd mitropolitul se afla în culmea activității sale, izbucni Eteria ; la început ea îl atrase și-l făcu să se declare adept în dorința de a-și elibera țara.

Sub presiunea Eteriei, domnitorul Moldovei Mihail Șuțu fuge în Rusia cu un grup de boieri, lăsînd conducerea țării unei căimăcănii în frunte cu mitropolitul Veniamin Costache [11]). Eteriștii cereau ca mitropolitul să li se alăture, iar turcii urmăreau să le fie lor supus. Veniamin însă rămîne independent.

Veniamin stăruie pe lîngă Ipsilanti și arată : „Că este nelegiuire a face atîtea morții" [12]) și la pornirea lor amenințătoare, cu puținii boieri rămași, dă următorul răspuns de demnitate :

„De vreți să luați Elada, de vreți să vă răsvrătiți,
O țară nevinovată de ce vreți să osîndiți ?
De ce această călcare, țara de ce desbrăcați ?
Au o faptă creștinească este aceasta ce urmați ?
Vă numiți creștini cu toții, dar chipul nu-i creștinesc
Urmările, silnicia vădesce că-i tîlhăresc.
. . . . . .
Mergeți, eșiți din Moldova, căutați-vă de drum,
Nu mai zăboviți aicea, lăsați-ne de acum" [13]).

La Galați, armatele eteriste sînt bătute și turcii înaintează grabnic spre Iași, unde se afla comandantul eteriștilor Ipsilante [14]).

În focul evenimentelor, Veniamin își caută și el adăpost în Rusia. Această pribegie peste Prut în satul Colincăuți, ne-o zugrăvește chiar el în prefața Istoriei Vechiului Testament — pe care îl tălmăcește în acest exil.

Poetul Alexandru Beldiman descrie această seară dureroasă în „Jalnica tragedie" spunînd :

„În foarte puține zile, tîrgul fu fără puteri,
Numai cu mitropolitul și cinci șase din boieri"

Puțini care mai rămăsese, caută să scape cu viața, iar mitropolitul Veniamin :

...îngrijit și cît vrei înspăimîntat,
Singur în mitropolie, de turma sa depărtat
De cât Vornicul Conachi, frate-său Șerban Negel
Nu avé, nu rămăsese mai mulți boieri lîngă el.
Mîhnit, scărbit păn-la suflet, plîngînd foarte cu amar
Lasă scaunul și fuge dincolo, peste hotar" [15].

Veniamin întreținea legături cu boierii moldoveni fugiți și cu boierii din Țara Muntenească care se refugiaseră în Brașov cu mitropolitul lor Dionisie. Pachete de scrisori veneau din toate părțile și alte pachete cu răspunsuri plecau de la Veniamin [16]). Lui îi scriau boierii despre toate problemele de seamă ale țării „ca unui obraz ce porți fruntea neamului" [17]).

Această corespondență particulară ni s-a păstrat în arhiva mitropoliei Iași și este valoroasă pentru că zugrăvește în chipul cel mai fidel faptele vremii precum și simțul patriotic de care era animat Veniamin Costache.

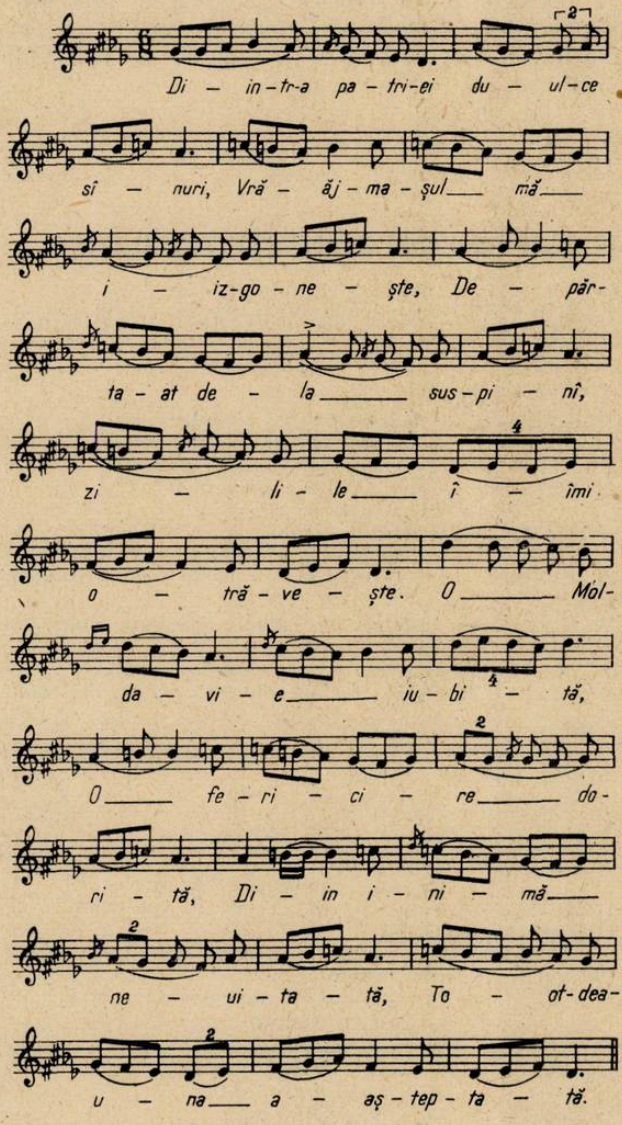
Cît a stat la Colincăuți a tălmăcit trei cărți printre care și (epartion entriton) (Funia întreită) „într-acăreia tălmăcire îndeletnicindu-mă — zice el — am aflat alinare scîrbelor și oprirea lăcrămilor" [18]) ; iar în prefața istoriei Vechiului Testament (Iași 1824) spune : „Numai cetitul și tălmăcirea cărților îmi mai dădea

8. Erbiceanu C., op. cit. p. LXVI ; vezi și pp. 62, 118, 414, 451.
9. Ist. Gînd. Soc. și Fil. în Rom. p. 133 ; vezi și Vasilache V. op. cit. p. 180.
10. Erbiceanu, C. op. cit. documentul din 20 mai 1807, p. 45.
11. Erbiceanu, C. Conf. cit. p. 23.
12. Vasilache, V. op. cit. p. 133.
13. Beldiman, Al. : Eterie sau Jalnicele scene prilejuite în Moldova din răzvrătirile grecilor prin șeful lor Alex. Ipsilanti la anul 1821, Tip. Buciumului Român, 1851, p. 25.
14. Ilie, Gh. op. cit. p. 61.
15. Beldiman, Al. op. cit., pp. 27—35.
16. Erbiceanu, C. Conf. cit. pp. 23—24 ; vezi și Vasilache, V. op. cit. p. 135—136.
17. Vasilache, V. op. cit. p. 100.
18. Ilie, Gh. op. cit. p. 64.

prilej de puțină alinare. Fieștecare vestire din jalnica patrie-mi adăugea rana în suflet și păraie de lacrimi în ochi".

Această durere și-a manifestat-o Veniamin într-o tînguire versificată numită „PLÎNGEREA LUI VENIAMIN" [19]) pe care a aranjat-o pe notele psaltichiei glasului VI și a cîntat-o pe malul Prutului [20]).

PLÎNGEREA LUI VENIAMIN



Dintr-a patriei dulce sînuri
Vrășmașul mă izgonește,
Depărtat de ea suspinî
Zilele îmi otrăvește,
O !Moldavie iubită,
O ! fericire dorită.
Din inima mea neuitată,
Totdeauna așteptată.

Unde sînt acele locuri
Ce mi-au dat viața mie ?
Sufletul meu le dorește
Cu durerea cea mai vie
O ! Moldavie iubită...

M-am făcut un alt Tan'al [21])
Privind cu nesăturare
Locul strămoșilor mei
Și strigam cu lăcrimare
O ! Moldavie iubită...

Tu fragită rîndunică
Cu aripile întinse,
Zbori, te duci și eu rămîn
Strigînd cu poftă aprinsă
O ! Moldavie iubită...

Zefiri veseli și voi nouri
Nu vă oprește nimică
În patrie a vă întoarce
Slobozi, fără de nicio frică
O ! Moldavie iubită...

Toate-s triste pentru mine,
Toate-s de otravă pline,
Și cea mai frumoasă seară
Îi pedeapsă pentru mine.
O ! Moldavie iubită...

Dumnezeule înalte
Ce nu suferi tirania
Izgonește pre vrăjmași
Și-i zdrobește cu mînie.
O ! Moldavie iubită..

Și-n patria cea dulce
Pre noi pre toți ne adună
Ca la altarele tale
Să putem cînta-împreună

O ! Moldavie iubită
O ! Fericire dorită
Din inimă neuita'ă
Totdeauna așteptată.

Accentele patriotice din această poezie pot fi comparate cu acelea din jalnica poezie a lui Vasile Alecsandri : „N. Bălcescu murind" [22]).

„De pe plaiu-n străinării
Unde zac și simt că mor
De amarul desperării
Și de-al țerii mele dor... [23])

Dacă luăm în considerație dragostea lui Veniamin pentru progres, patriotismul, dăruirea, credința nestrămutată în destinele și viitorul patriei, ilustrate prin mărturisirea din testamentul său că : „Toate mijloacele cîte împrejurările m-au înlesnit le-am întrebuințat pentru ridicarea nației" [24]), versurile cîntecului păstrat sînt deosebit de elocvente.

Atît textul cît și muzica au suferit modificări de-a lungul vremii datorită circulației sale orale. Așa de pildă varianta A. Vizanti [25]) are 6 strofe iar în manuscrisul citat are 8, dintre care numai patru seamănă. D. Vulpian [26]) care-l culege cu șase decenii mai tîrziu (singurul de altfel care notează și muzica — deși numește ca autor al textului și al melodiei pe „Mitropolitul Veniamin") dă numai o singură strofă, și aceea modificată și fără refren. Textul publicat însă

19. Vizanti, A. op. cit., p. 67 ; vezi și Ilie, Gh. op. cit. p. 64.
20. Biblioteca Acad. R.S.R. mss. 3244 — f. 2 r — 4 r.
21. Tantal — personagiu mitologic grec. A fost pedepsit de zei să sufere de foame și de sete în eternitate (supliciul lui Tantal).
22. N. Bălcescu moare la 28 noiembrie 1852 în Italia la Palermo, cu regretul că nu se află în țara lui scumpă.
23. Alecsandri, V. „Mărgăritarele" Bibl. școlarului, Buc. 1962, p. 88.
24. Vezi „Testamentul lui Veniamin", publ. în Vizanti A. op. cit....Anexa.
25. Vizanti, A. op. cit. p. 111 ; Tănăsescu, N. op. cit. 33—34 și Ilie, Gh. op. cit. p. 64, la fel ca la A. Vizanti.
26. Vulpian, D. „Romanțe" culese între anii 1878—1890 p. 43.

de Vasile Vasilache [27]), în afară de două strofe, seamănă mult cu textul manuscrisului la care ne referim.

Muzica acestui cîntec este scrisă în stil oriental, după gustul vremii, pe o melodie tînguitoare, tristă și duioasă, folosind o scară cromatică (scara glasului VI) cu secunda mărită între treptele 2—3 și 6—7.

Tetracordul al II-lea însă este *„modificat"* și aproape pe tot parcursul cîntecului intervin uneori glasul VIII alteori glasul V.

Specific muzicii psaltice este faptul că de la genul diatonic la cel cromatic și invers și de la modul major la cel minor și viceversa se poate „modula" cu ușurință, direct fără pregătire; cîntecul la care ne referim este scris într-un gen cromatic pe scara glasului VI, care adesea și cu multă ușurință modulează: în glasul VIII care este un gen diatonic major, sau în glasul care este un gen diatonic minor.

27. Vasilache, V. op. cit. pp. 321—324.

★

Împreună cu Asachi, Beldiman, Ghica, Conachi, Vasile Fabian și alții, el a avut rolul hotărîtor în dezvoltarea învățămîntului și a altor ramuri de activitate culturală în limba română. Concepția sa progresist-democratică, elemente de gîndire științifică și filozofică sînt aspecte ale iluminismului lui Veniamin Costache.

DIN ACTIVITATEA SECȚIILOR DE CREAȚIE ALE UNIUNII COMPOZITORILOR

NOI LUCRĂRI

Simfonii

W. BERGER : Simfonia IV-a
N. BRÂNZEU : Simfonia II-a
D. CUCLIN : Simfonia XVIII-a
G. DRAGA : Simfonia
N. JULEA : Simfonia II-a
H. P. TÜRK : Simfonia

Concerte

M. CHIRIAC : Concert pentru orchestră de coarde
C. MIEREANU : Concert pentru pian și orchestră
R. OSCHANITZKY : Concert pentru pian, 6 suflători și baterie
C. PETRA-BASACOPOL : Concert Nr. 2 pentru vioară și orchestră
A. POPA : Concertino pentru orchestră
St. ZORZOR : Concert pentru orchestră

Piese simfonice

M. JORA : Hanul Dulcineea (suită coregrafică)
S. CIOROIU : Două mișcări simfonice
T. FATYOL : Cariatide
L. FELDMAN : Suită (4 piese pentru fagot și orchestră)
T. OLAH : Dialoguri (din ciclul „Brâncuși" — Poarta sărutului)
C. GEORGESCU : — Partita
— Motive maramureșene
V. HERMAN : Patru ritornele
L. METIANU : Echo
C. MIEREANU : Monostructuri
D. MILCOVEANU : Viziune cosmică
GH. ȘOIMA : — Cisnădioara în floare
— Jocul copiilor
— Trei imagini simfonice

Lucrări vocal-simfonice

N. BRÂNDUȘ : Strigoii (pentru 3 coruri și 3 orchestre, pe versuri de Mihail Eminescu)
G. DRAGA : Priviți, se construește lumea nouă (cantată)
GR. GHIDIONESCU : Amintirile pămîntului (pe versuri de M. Beniuc)
A. HRISANIDE : Apărută din stele (cantată pentru cor, orgă și percuție, pe texte de Mallarmé și Ovidiu)
M. SUCIU : Arc reflex (cantată pe versuri de I. Molea)
A. VINCENZ : Cantată (pe versuri de Pablo Neruda)
E. WENDELL : Inima pădurii (cantată pe text de Tudor Arghezi)
A. WINKLER : Cantata zilelor noastre

Muzică de cameră

W. BERGER : — Sonata pentru violoncel solo
— Cvartetele de coarde Nr. VIII, IX și X
S. CIOROIU : *Trio* pentru vioară, violoncel și pian
N. COMAN : — Șapte cîntece ale femeii
— Cvartet de coarde
A. CSAKI : Cvartet de coarde
L. DANDARA : Cvartet pentru suflători
H. GEHAN : Zece miniaturi pe vechi corale (pentru orgă)
W. HUBESZ : *Allegro* de sonată (pentru vioară și pian)
W. M. KLEPPER : Trei mișcări (pentru orgă)
D. MERCUREANU : Sonată pentru vioară și pian

Opere

M. BARBERIS : Ciocoii vechi și noi (libret de A. I. Arbore, după N. Filimon)

Muzică corală și de mase

TR. ELIAN : Bate murgul din picior
I. FAZLĂ : — Cununa
— Ce mi-i drag (cîntece pentru copii)
H. JEREA : Leru-i ler de țară floare (pe versuri de Violeta Zamfirescu)
C. MIEREANU : — Noapte (suită corală pe versuri de Federico Garcia Lorca)
— Două madrigale (pe versuri de Adrian Maniu)
M. NEAGU : Țara mea mîndră stea
N. OANCEA : — Stă Caraimanu-negurat
— Cîntec de cătănie
Z. POPESCU : Mi-e țara frumoasă
N. URSU : Ineoana

Muzică ușoară

A. ALBIN : Pași în zăpadă (versuri de Aurel Felea)
I. CRISTINOIU : Nedumerire (versuri de Mihai Dumbravă)
A. GIROVEANU : Gîndește-te bine (versuri de Flavia Buref)
R. STEIN : Tamburina (versuri de Aurel Felea)
E. TEGER : Nu întîmplător (versuri de Mihai Dumbravă)

Lucrări de muzicologie și didactice

O. L. COSMA : Oedipul enescian
G. SBÂRCEA : Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii românești
S. TODUȚĂ : Formele muzicale ale barocului

Revista „Convorbiri literare" și muzica

de Méliné Poladian Ghenea

Scopul principal al apariției și existenței „Convorbirilor literare" nu era desigur dezbaterea fenomenului muzical ci, — așa cum indică însăși denumirea revistei, — literatura și problemele legate de ea. Cultura multilaterală a conducătorilor și colaboratorilor ei, interesul lor pentru promovarea oricărui fenomen cultural — de la literatura clasică pînă la producțiile folclorice, de la estetică și filozofie pînă la științele exacte, — a înlesnit includerea muzicii în sfera problematicii revistei.

Apariția „Convorbirilor literare" era imperios dictată de momentul istoric al încadrării politice a României în rîndurile statelor europene moderne, — fapt care necesita o ridicare culturală corespunzătoare, prin cernerea valorilor trecutelor generații din jurul anului 1848 și promovarea celor ale avîntului multilateral al epocii ; aceasta era consecința afirmării personalității naționale a noului stat pe tărîmul cultural, — lucru sintetizat în cuvintele unuia din principalii colaboratori ai revistei, istoricul A. D. Xenopol, în articolul său *„Poeți și critici"* : „Precum orice om, așa și orice popor trebuie să-și aibă baza de existență în sine însuși. ...Consecința neatîrnării trebuie întărită prin o cultură serioasă, națională prin formă și fond".

În acest cadru general de selectare severă și promovare entuziastă a tot ceea ce reprezenta valoare culturală națională, creația și viața muzicală și-au găsit locul cuvenit. Aceasta cu atît mai mult, cu cît atașamentul direct al multor membri ai cercului „Junimea" pentru această artă, ca și importanța pe care ea o avea în viața lor personală, erau evidente[1]), — membrii cercului fiind de cele mai multe ori nevoiți să „suplinească lipsa concertelor prin muzică de cameră" [2]) executată de ei înșiși în propriul lor cerc.

Astfel, fiind cunoscută însemnătatea pe care „Convorbirile literare" au avut-o atît pentru orientarea creației literare și artistice pe un făgaș care să le impună în rîndul valorilor naționale și universale, ca și pentru formarea și educarea gustului cititorilor, fiind cunoscut pe de altă parte faptul că în acea perioadă, școala muzicală națională era la începuturile ei, viața muzicală se mărginea la manifestări mai mult sau mai puțin sporadice și, în consecință, nu exista încă o publicație de specialitate, cu o durată de apariție mai îndelungată, care să dezbată problemele muzicale, — tratarea acestor probleme — fie chiar în proporții modeste — în paginile unei reviste care se bucura de o asemenea autoritate, era din cele mai binevenite, pentru a se atrage atenția asupra însemnătății lor.

Desigur, însăși existența problemei muzicii în cadrul preocupărilor membrilor „Junimii" și, deci, în paginile revistei „Convorbiri literare", își are un istoric propriu.

În primii ani ai înființării cercului, muzica, la fel ca și celelalte arte, nu-și avea un loc bine diferențiat în cadrul discuțiilor generale : „Din punct de vedere artistic, primele decenii ale revistei nu cuprind studii de speculațiuni estetice sau din domeniul artelor plastice, și totuși o îndrumare sănătoasă a gustului public tot de la Junimea a pornit" [3]). Nu puțini erau cei care, în această ambianță, contestau muzicii calitatea de artă, alături de cele care se bucurau de primordialitate în concepția lor : sculptura, pictura, arhitectura. Neexistînd încă, la mijlocul secolului trecut, o viață și o educație muzicală suficient de organizate, numai cei care erau inițiați în tainele acestei arte o puteau aprecia. Unul din membrii cercului, G. Panu, explică acest lucru : „Muzica cea mare este o chestiune de educație, fără educație muzicală această artă rămîne neînțeleasă mai mult decît celelalte arte, pentru care este nevoie de o preparație mai puțină..." [4]).

Pentru a completa această explicație, trebuie să adăugăm faptul că miezul problemei nu consta numai în înțelegerea muzicii clasice universale ; scopul principal al cercului fiind promovarea culturii naționale pe toate planurile, necunoașterea suficientă de către membrii ei — preocupați în mod special de literatură — a începuturilor mișcării muzicale ce existau atunci la noi, putea să-i îndepărteze pentru mo-

ment de această problemă, considerînd-o că fiind de ordin secundar.

Lucrurile se schimbă însă, odată cu intrarea în rîndurile colaboratorilor revistei a unor muzicieni de profesie, cu pregătire și preocupări multilaterale, capabili — în afară de propria lor activitate pe tărîm muzical — să judece și să popularizeze fenomenul muzical național în paginile publicației.

Ne referim, în primul rînd, la activitatea de muzicolog, istoriograf și folclorist muzical a lui Teodor T. Burada în cadrul revistei „Convorbiri literare", activitate începută în 1878 și susținută timp de mulți ani, urmată apoi, la distanțe tot mai mici, de cea a multor alți reprezentanți ai muzicologiei, criticii, esteticii și folcloristicii muzicale de la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru.

Odată cu aceasta, muzica își capătă un profil individual în cadrul revistei și, totodată, începe să se contureze o diferențiere a problemelor ce se dezbat în complexul ei. Acestea polarizează în jurul a două mari puncte :

I. *Muzica cultă*, cuprinzînd studii istorice asupra vieții muzicale românești, a personalităților creatoare și a interpreților din toate ținuturile românești, cronici muzicale, estetică muzicală etc.

II. *Folclorul muzical*, originea și importanța sa, valoarea sa artistică, culegătorii și comentatorii săi, studii comparative între folclorul muzical românesc și cel al altor popoare.

I.

Apariția revistei în perioada în care începuturile vieții muzicale organizate, ale școlii naționale de compoziție și ale muzicologiei românești începeau să prindă contururi, a determinat popularizarea în paginile ei a primelor încercări de privire de ansamblu, de analizare și sintetizare a acestor fenomene.

Studiul intitulat : „*Cronica muzicală a orașului Iași*" [5]) de Teodor T. Burada a constituit multă vreme unul din punctele de pornire ale istoriografiei muzicale românești legată de capitala Moldovei. Cu competența și pasiunea de cercetător care îl caracterizau, autorul își propune „...a arunca o ochire asupra petrecerilor muzicale ce s-au dat în diferite timpuri în orașul Iași. Credem că această încercare va înfățișa oarecare interes, mai ales fiindcă vom arăta impresiunea pe care acele petreceri lăsau în inima poporului și modul său de a manifesta acele impresiuni, prin dările de seamă și criticile timpului". Ocupîndu-se de perioada 1780—1860, — pe care a cunoscut-o atît prin investigațiile sale în materialele și presa timpului, cît și prin relatările unor oameni de cultură contemporani și participarea sa personală la viața muzicală a capitalei Moldovei, T. T. Burada sistematizează manifestările din acest domeniu, împărțindu-le în două mari grupe : a) Concertele, — susținute la început de muzicanți străini, apoi, — odată cu formarea primelor generații de interpreți români, susținute de aceștia, fie în săli publice, fie — mai ales — în cadrul vieții muzicale ce se desfășura în casele boierilor și ale intelectualilor timpului ; b) Spectacolele de operă (această parte nu s-a publicat). Autorul se referă de asemeni la lăutarii locali și la mehterhaneaua turcească și cea moldovenească care cîntau în casele boierești și în palatul domnesc înainte de 1788, cînd a avut loc evenimentul pe care îl consideră drept prima manifestare concertistică în spirit apusean : interpretarea Te-Deum-ului de Sarti. Această încercare de sistematizare și de prezentare evolutivă a vieții muzicale a Iașilor, — de la manifestări sporadice pînă la o viață muzicală care demonstra că „...în privirea artei, capitala noastră nu au rămas mai jos decît alte mari capitale a Europei", — scrupulozitatea documentării, ca și colorarea studiului cu un mare număr de citate din presa contemporană, — crează o imagine vie a trecutului muzical al orașului.

Un alt studiu istoric de mare importanță al aceluiași T. T. Burada se intitulează : „*Cercetări asupra Școalei Filarmonice din București, 1833—1837* [6]). După o scurtă enumerare a spectacolelor muzicale susținute la începutul secolului trecut în capitala Munteniei de către trupe străine, arătînd necesitatea înființării unei scene muzicale naționale, autorul înfățișează strădaniile pionierilor Societății Filarmonice : Cîmpineanu, Heliade și Aristia, „...spre a întocmi o școală de literatură, declamație și muzică vocală, și scopul acestei școli să fie a pregăti tineri prin care, pe de o parte, să putem avea un teatru, și pe de altă parte, să se introducă și să se întinză în prințipat muzica vocală" [7]). Articolul urmărește mai departe evoluția școlii, susținută de entuziasmul și abnegația patriotică a societarilor, rezultatele pozitive concretizate în spectacolele interpretate de elevi, ecoul acestora în rîndurile publicului și ale presei și, în sfîrșit, eșuarea inițiativei sub loviturile vicisitudinilor materiale și ale intrigilor păturilor retrograde ale societății. Autorul conchide cu următoarele cuvinte : „Istoria acestui început al scenei române din Valahia reproducea în mai mic trăsăturile generale ale întregei mișcări culturale a românilor". Considerînd această operă de pionierat drept o piatră de temelie a culturii muzicale românești, el scrie mai departe : „Totuși, începutul făcut de Societatea Filarmonică nu rămase fără a da roade, și dovada cea mai bună este că actorii cei mai însemnați ai scenei libere românești reînființată în anul 1844—1845 au fost cea mai mare parte dintre primii elevi ai acestei școli".

În anul 1911 apare articolul „*Jubileul Conservatorului din Iași*" de Al. I. Zirra [8]), — scurt istoric al instituției înființate în anul 1860, în condiții modeste, cu un număr minim de materii muzicale menite să pregătească profesori de muzică, dezvoltîndu-se treptat prin introducerea altor discipline și studiul tuturor in-

strumentelor orchestrei simfonice, — fapt care a făcut posibilă susținerea de concerte și spectacole de către interpreți români ; eroismul cu care s-au înjghebat aceste începuturi, înfruntîndu-se numeroase greutăți materiale, contrasta cu lipsa de recunoaștere manifestată de presa contemporană, lipsită de o critică muzicală consecventă. Autorul, muzician cu o serioasă pregătire și totodată profesor al Conservatorului din Iași, arată în continuare necesitatea dezvoltării învățămîntului muzical superior în sensul formării multilaterale a viitorilor compozitori, ca și în cel al cunoașterii culturii muzicale românești.

Unul din marile merite ale revistei „Convorbiri literare" a fost preocuparea pentru atragerea în jurul ei a Românilor din toate ținuturile. Acest lucru — formulat cu claritate în articolul-program al primului număr, în care se arată că revista este „...punct de întîlnire și înfrățire pentru autorii naționali", — se concretizează în măsura luată de organizatorii ei, de a o expedia fie cu preț redus, fie gratuit, în ținuturile locuite de români din afara hotarelor țării : „Cele mai multe numere hotărîsem a le trimite gratis, pe la școli și biblioteci române"[9]).

Astfel, în paginile revistei apar articole privitoare la viața muzicală a diferitelor centre culturale din Transilvania. Articolul : *„Pentru centenarul teatrului românesc din Ardeal — Cele mai vechi încercări de la Blaj"*, semnat de Ioan Georgescu [10]), vorbește despre legăturile permanente care au existat între Principate și Transilvania (amintește între altele de turneele trupei conduse de Matei Millo în multe orașe din acest ținut), despre încercările de înființare a unui teatru stabil românesc la Blaj, începute încă din 1744 cu reprezentații date de elevi, și, în sfîrșit, despre reprezentarea, în 1833, a unei drame pastorale de Timotei Cipariu, cuprinzînd elemente folclorice și încheiată cu un cor.

Deosebit de interesantă este recenzia lui P. P. Panaitescu asupra lucrării *„Urme vechi de cultură românească în Bihor"* de Nicolae Firu [11]), în care se arată importanța unei asemenea contribuții la istoria culturală a Românilor, — în special a celor mai depărtați de centrele politice mai puternice ale neamului, — dovedindu-se totodată persistența unor elemente sociale și culturale comune, elemente care vorbesc despre existența unei comunități ideologice. Reproducem un fragment din această recenzie : „Se știe că toate bisericile Ardealului sînt pline de cărți brîncovenești. Bihorul însă, cum arată dl. Firu, este mai mult înrîurit de Moldova mai depărtată, chiar în vremea de covîrșire a culturii brîncovenești și cantacuzinești din Țara Românească. Aceste înrîuriri moldovene sînt așa de puternice, încît „Liturghierul" lui Dosoftei se copiază la Bihor chiar în anul tipăririi lui în Moldova".

Tot în revista „Convorbiri literare" apar biografii sau scurte notițe asupra unor personalități care au jucat un rol în viața muzicală a țării.

În articolele sale : *„Franz Liszt în România"*, Octavian Beu [12]) reia descrierea vizitei lui Liszt, — care a constituit un eveniment de mare importanță în trecutul muzical al țării, — subliniat ca atare și în „Cronica muzicală a orașului Iași" de T. T. Burada, arătînd totodată aprecierile pe care marele muzician le-a făcut asupra folclorului românesc, modul în care a încercat să-l prelucreze în Improvizațiile brillante pe tema horelor și a Uverturii moldovenești de Flechtenmacher și în Rapsodia română pe care, ulterior, autorul o descoperă și o popularizează [13]), — ca și influența pe care acest lucru a avut-o asupra orientării școlii naționale românești de compoziție.

„Schița biografică : Elena Asachi" [14]), întocmită de T. T. Burada „...după spusa contemporanilor și a relatărilor conținute în „Albina românească" de Gh. Asachi", este unul din primele documente de acest fel ; în afară de datele în ceea ce privește biografia și activitatea primei femei-compozitor din țara noastră, lucrarea aruncă lumină și asupra începuturilor teatrului muzical din Moldova, ca și a vieții muzicale amatoare.

Cu prilejul împlinirii a 40 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu, apare un articol semnat de Const. Ionescu [15]), cuprinzînd — pe lîngă o scurtă biografie și enumerarea cîtorva lucrări — și aprecierea critică asupra faptului că acest compozitor, a cărui memorie merită a fi cinstită, „...se bucură pe nedrept numai de o faimă locală".

Aceeași preocupare față de Românii din afara hotarelor țării stă la baza prezentării unor personalități sau evenimente muzicale, ca de pildă : activitatea componistică și concertistică a lui Alexandru Mocioni [16]), muzician român care se bucura de apreciere ; o scurtă cronică asupra spectacolului „Beizadea Epaminonda" cu muzica de Eduard Caudella, reprezentat la 20 și 22 mai 1911 la Teatrul Municipal din Cernăuți, în prezența autorului [17]).

Paralel cu consolidarea vieții muzicale și a școlii componistice românești, cronicile muzicale capătă un loc tot mai însemnat în paginile revistei.

În anul 1932 apare cronica semnată de Constantin Nedelcu asupra premierei scenelor lirice „Seara Mare" de Tiberiu Brediceanu la Opera Română din București [18]), cu o succintă prezentare a acestei lucrări ce înfățișează obiceiurile, cîntecele și jocurile legate de sărbătorile de iarnă, avînd ca personaj central „...poporul românesc de pretutindeni și din toate timpurile, văzut prin prisma luminoasă a celui mai înfloritor Banat. E satul românesc fără cronică scrisă, modestul „sat fără hrisov", dar cu comoară de suflete",

De o mare importanță pentru prezentarea dezvoltării școlii componistice românești este articolul „*George Enescu*“ de criticul muzical Emanoil Ciomac [19]) ; cu intuiția și clarviziunea care îl caracterizeau, — după ce descrie originalitatea și noblețea artei interpretative a violonistului Enescu, — autorul atrage atenția asupra valorii creațiilor sale într-o perioadă în care, pe de o parte, acestea nu erau suficient de cunoscute, iar pe de alta, compozitorul nu ajunsese încă la deplina maturitate a concepției sale ; autorul articolului se referă la caracteristicile principale ale creației enesciene : melodia care poartă urme de cîntec duios, armonia izvorîtă din specificul muzicii românești și, mai cu seamă, dramatismul latent care răzbate din muzica sa, considerînd că prin concepția sa, compozitorul este „mai aproape de muzica dramatică decît de cea absolută“. Este interesant felul în care criticul muzical prevede astfel dezvoltarea ulterioară a creației enesciene către culminarea sa în genul dramatic, realizată în opera Oedip.

Reprezentarea acestei opere la Paris își găsește de asemenea ecoul în paginile revistei [20]), într-un articol care, după ce descrie succesul de care s-a bucurat și aprecierile muzicienilor francezi, se încheie astfel : „Credem că reprezentarea acestei grandioase opere constituie unul din cele mai glorioase momente din evoluția artei românești în cadrul universal și că Oedip nu va întîrzia să fie jucat, așa cum se cuvine, și pe scena Operei noastre“.

Primele mari succese din cariera dirijorală a lui George Enescu sînt consemnate în revista „Convorbiri literare“, în „*Cronica artistică : Un an bun (1920)*“ [21]), artistul român fiind comparat cu marii șefi de orchestră contemporani și apreciindu-se locul de frunte pe care îl ocupă în mișcarea muzicală românească.

În ceea ce privește contribuția la inițierea cititorilor în probleme de muzică universală, rolul revistei nu a fost — e drept — hotărîtor, aceste probleme neîncadrîndu-se direct în specificul și preocupările sale ; nu poate fi negat însă faptul că, fie chiar și sporadic, asemenea teme își găseau un loc în paginile revistei. Astfel, apar cîteva biografii ale unor mari muzicieni străini : Gabriel Fauré [22]), Johann Strauss [23]) și Joseph Strauss [24]), numeroase articole mai mult sau mai puțin fanteziste despre viața, personalitatea și muzica lui Beethoven [25]), — pentru a nu mai vorbi de întreaga literatură în jurul „clapelor negre“, a „strunelor de harpă“, a „muzicii lui Chopin“, — de o valoare discutabilă, însă încadrîndu-se în mentalitatea și gustul unui mare număr de cititori neinițiați în muzică și, prin aceasta, deschizînd o portiță către apropierea de această artă.

Nu lipsesc nici studii de estetică și de generalizare a problemelor fundamentale ale muzicii. Articolul „*Certitudine și muzică*“ de Al. Tzigara-Samurcaș [26]), deși purtînd urme ale esteticii idealiste de proveniență schopenhaueriană, arată cu multă subtilitate, folosind probe concrete, influența înălțătoare, binefăcătoare, a muzicii asupra sufletului omenesc, explicînd faptul că „...ea traduce mișcările cele mai ascunse ale vieții noastre lăuntrice, în ceeace are mai autentic“.

De un mare interes este punctul de vedere prin care Traian R. Ionașcu privește muzica franceză din timpul Revoluției [27]), arătînd că scopurile mărețe pe care le urmărea : însuflețirea marilor idei revoluționare, înflăcărarea spiritului colectiv al poporului, accesibilitatea și rolul educativ, — au atras după ele crearea unor forme adecvate lor ; chiar dacă noua structură a muzicii nu a conferit de la început lucrărilor o valoare artistică, baza morală a acestora a fost ridicată pe o treaptă superioară, — fapt care-l îndeamnă pe autorul articolului să ajungă la următoarea concluzie : „Cînd ne gîndim la noii compozitori din secolul XIX și la cei contemporani, la natura subiectelor pe care le-au tratat, la logica gîndirii lor, la înalta generalizare care le caracterizează arta și cînd îi comparăm cu toți artiștii de înainte de 1789, e imposibil să nu recunoaștem că Revoluția a fondat pentru muzicanți o eră nouă“.

Nu este lipsit de importanță și faptul că, în primii ani ai apariției revistei, se publicau în paginile ei acele „cînticele comice“ și „șansonete“, — mici scenete, sub formă de monolog sau cu mai multe personaje, în care se satirizau moravurile politice sau sociale ale vremii. Exponentul cel mai strălucit al acestui gen, considerat poate minor, însă de o mare eficacitate asupra publicului, a fost Vasile Alecsandri ; alături de producțiile lui, au mai figurat și cele semnate de Ioan Ianov, Costache Negruzzi, Matei Millo. În „Amintirile“ sale, G. Panu [28]) scrie : „Se mai întîmplă că găsesc și un muzicant de talent ca Flechtenmacher, care cu muzica lui ușoară și originală, dă pieselor scrise în grabă de Alecsandri, Costache Negruzzi, Millo, farmecul pe care muzica îl aduce totdeauna la orice spectacol“.

II.

Mult mai numeroase sînt materialele referitoare la creația muzicală populară, privită — în cele mai multe cazuri — în legătura ei directă cu împrejurările care i-au dat naștere : munca, evenimente din viața individuală și colectivă, sentimente etc.

Ca și în cazul manifestărilor de muzică cultă, interesul față de folclor își are un „istoric“ al său, care evoluează de la o simplă recunoaștere — la înființarea revistei — a existenței acestui folclor mai mult sau mai puțin cunoscut, prinde apoi rădăcini puternice odată cu intrarea în cercul „Junimii“ a unor literați legați de creația populară atît prin culegeri, cît și prin inspirația lor din această creație (ne referim în mod special la Vasile Alecsandri, Ion Slavici, Mihail Eminescu, Ion Creangă), pentru a se dezvolta apoi în direcția diferențierii ramurilor și a problematicii, prin publicarea unor studii

de specialitate şi susţinerea unor importante teze ce stau, de multe ori, la baza folcloristicii moderne româneşti.

În articolul său : *„Melodiile româneşti“* [29]), Vasile Alecsandri se referă la culegerea şi publicarea unor asemenea melodii realizată de „compatriotul nostru bucovinean Şarl Miculi“, arătînd importanţa acestui fapt în momentul istoric al afirmării Ţărilor Române în arena europeană : „Mulţemită fie dar d-lui Miculi din din partea Românilor pentru fapta sa patriotică şi vrednică de toată lauda, căci în mijlocul grozavelor nenorociri ce au căzut ca un potop negru asupra neamului românesc, acest neam au ştiut a feri de înnecare toate odoarele naţionalităţii sale, portul, limba, credinţele, cîntecele şi numele său atît de falnic ! Şi oricare îi întinde o mînă frăţească pentru ca să scoată în lumina soarelui acele nepreţuite odoare, face o faptă bună şi nobilă, o faptă ce merită recunoştinţa patriei“. Autorul redă apoi interesantele păreri ale muzicantului Henri Ehrlich asupra muzicii, dansurilor, instrumentelor populare, obiceiurile poporului român, cuprise în prefaţa colecţiei de arii româneşti pe care le-a cules în timpul şederii sale în Principate şi le-a tipărit la Viena, în anul 1850.

Prezenţa scrierilor lui T. T. Burada în paginile revistei a avut rolul de a realiza un important pas înainte şi în domeniul folclorului muzical. Rezultatele călătoriilor şi cercetărilor muzicantului se concretizează într-un mare număr de articole legate de anumite ramuri ale folclorului ; dintre acestea, un loc important îl ocupă bocetele, aparţinînd Românilor din diferite regiuni ale ţării şi de peste hotare [30]) ; autorul se ocupă şi de anumite obiceiuri şi cîntece specifice, legate de munca cîmpului, ca de pildă *„Cîntecul* cununii [31]), pe care îl consideră drept o rămăşiţă a vechilor serbări închinate de Romani zeiţei Ceres. Urmăreşte de asemenea existenţa unor cîntece legate de figuri luminoase din istoria ţării noastre în folclorul Românilor din Balcani : „Cîntecul lui Mihai Viteazul la Românii din Macedonia [32]).

Numărul culegerilor de texte de cîntece populare, ca şi al articolelor legate de ele, creşte progresiv în paginile revistei.

Apar unele teze — astăzi poate discutabile — asupra provenienţei unor tradiţii şi cîntece folclorice din anumite straturi istorice depărtate [33]), a înrudirii folclorului românesc cu cel al altor popoare europene sau din alte continente (cu cîntece din Spania, Tirol şi Brazilia) [34]), a legăturilor folclorice dintre Românii din ţară şi de peste hotare şi dintre Români şi popoarele învecinate, etc.

Deosebit de interesante sînt articolele semnate de G. Bogdan-Duică despre doi folclorişti saşi : I. Marlin şi Fr. Wilhelm Schuster [35]) care, în prima jumătate a secolului trecut, au realizat culegeri de folclor românesc „din gura Valahilor ardeleni“, publicîndu-le în traducere germană, însoţite de aprecieri, comentarii şi clasificări valoroase pentru epoca respectivă.

Un eveniment important a constituit şi publicarea lucrării lui Bartok : *„Observări despre muzica populară românească“* [36]) ; culegînd, în timpul unei călătorii în Transilvania, un număr de 371 doine, colinde, bocete, hore, cîntece de nuntă, — marele muzician îşi exprimă admiraţia faţă de folclorul românesc — în special cel din Bihor — odată cu o seamă de importante aprecieri asupra caracteristicilor sale.

Fundamentarea ştiinţifică, în spirit modern, a lucrărilor referitoare la folclorul muzical românesc, se accentuează în deceniile al doilea şi al treilea ale secolului nostru, cînd înseşi cercetările şi activitatea folcloriştilor români se angajează tot mai mult pe această linie. Astfel, e semnificativă scurta, dar valoroasa dare de seamă a lui H. H. Stahl, intitulată : „Lucrările de folclor ale Societăţii Compozitorilor Români“ [37]), în care autorul, după ce arată progresele folcloristicii româneşti legate de activitatea lui D. G. Kiriac şi C. Brăiloiu, precum şi influenţa pe care creaţia populară a exercitat-o asupra celei a făuritorilor şcolii componistice româneşti de la începutul veacului nostru, precizează căile dezvoltării activităţii de culegere şi cercetare a folclorului pe baza unor metode ştiinţifice moderne. Deşi preocupările sale nu vizau decît în mod indirect folclorul muzical, autorul lămureşte o serie de probleme legate de studierea acestuia : „Versurile populare nu sînt decît în rare cazuri despărţite de muzică. Este deci greşit a rupe din cîntecul popular numai textul sau numai melodia, pentru a le studia. ...Pe de altă parte, în majoritatea cazurilor, aceste cîntece sînt integrate unor împrejurări de viaţă bine determinate... (care sînt) ele însele prinse în anumită societate omenească şi arta populară e legată şi ea de formele vieţii laolaltă a oamenilor. Pentru a face deci folclor muzical, dator este muzicologul să facă un studiu care întrece cu mult muzica : e dator să facă folclor în sensul larg al cuvîntului, e dator să facă monografie sociologică propriu zisă“.

Nu am enumerat, fireşte, decît cîteva lucrări, axate în jurul unor probleme mai importante care preocupau viaţa muzicală a ţării. Dacă orientarea ideologică şi fundamentarea ştiinţifică a multor articole pot fi puse în discuţie, — ele reprezentînd orientarea ideologică generală a „Junimii“ şi stadiul respectiv al concepţiei ştiinţifice, — nu se poate nega patrotismul ce stă la baza preocupărilor autorilor lor de a contribui, — prin dări de seamă, cronici, critici, recenzii, — la ridicarea vieţii muzicale româneşti pe o treaptă superioară.

---

[1]) Astfel, încă din anii studenţiei, Titu Maiorescu cînta la flaut melodii populare româneşti, afirmînd în al său „Jurnal al însemnărilor zilnice“ că nici o muzică cultă „nu face inimei omului o impresiune aşa de mare ca un simplu cîntec popular“ ; el cînta de asemenea la violoncel ; Iacob Negruzzi se îndeletnicea şi el cu cîntatul la flaut ; Rosetti, Carp, Skeletti şi Nicu Burghele erau pianişti, cel din urmă remarcîndu-se prin talentul său.

[2]) Al. Tzigara-Samurcaș : „Atmosfera artistică la Junimea“ C. L. 1927, pag. 106—115. E vorba, în mod special, de vestitele serate muzicale care aveau loc în casa doctorului Kremnitz, unde „tăcutul și în rîndul C. L. nesemnatul Nicu Burghele“ interpreta Sonatele de Beethoven.

[3]) Al. Tzigara-Samurcaș : „Atmosfera artistică la Junimea“ — C. L. 1927.

[4]) G. Panu : Amintiri de la Junimea din Iași. Buc. Ed. Adevărul, 1908.

[5]) C. L. 1887, pag. 1 061—1 101.

[6]) C. L. 1890, pag. 1—29.

[7]) id. (citat din Curierul românesc, 1834, Nr. 71).

[8]) C. L. 1911, pag. 1 188—1 190.

[9]) Iacob Negruzzi : Amintiri de la Junimea.

[10]) C. L. 1932, pag. 550—560.

[11]) C. L. 1923, pag. 103—104.

[12]) C. L. 1930, pag. 1 073 și 1 236.

[13]) Împrejurul chestiunei Rapsodiei române de Liszt, C. L. 1932, pag. 287.

[14]) C. L. 1887, pag. 638—641.

[15]) În memoria lui Ciprian Porumbescu. C. L. 1923, pag. 519—520.

[16]) Alexandru Mocioni-muzicant. C. L. 1910, pag. 844.

[17]) C. L. 1911, pag. 1 197.

[18]) C. L. 1932, pag. 115—120.

[19]) C. L. 1915, pag. 618—627.

[20]) Stelian Const. : „Oedip“ de George Enescu. C. L. 1936, pag. 251.

[21]) C. L. 1921.

[22]) Const. Brăiloiu : Gabriel Fauré. C. L. 1934, pag. 226—233.

[23]) N. D. Germani : Johann Strauss. C. L. 1925, pag. 736.

[24]) N. D. Germani : Josef Strauss — poetul valsului. C. L. 1931, pag. 435—444.

[25]) A. Nour : Masca lui Beethoven. C. L. 1925, pag. 736 ; N. Blazian : Chipul lui Beethoven. C. L. 1930, pag. 489, etc.

[26]) C. L. 1936, pag. 474—478.

[27]) Traian R. Ionașcu : Observări asupra muzicii franceze din timpul Revoluției — 1789. C. L. 1916, pag. 234—237.

[28]) G. Panu : Amintiri de la Junimea din Iași.

[29]) Republicat — după România literară din 27 febr. 1855 — în C. L. 1932, pag. 409—414, sub titlul : Un articol despre folclor al lui V. A. — precedat de un cuvînt introductiv de Olimpiu Boitoș.

[30]) Iată cîteva din ele : Bocetele populare la români. C. L. 1878, pag. 356—365. Bocetele din Bucovina. C. L. 1878, pag. 414—416. Bocete populare din Moldova-Dobrogea. C. L. 1879, pag. 74—76 și 276—280. Bocete populare (din Muntenia, Banat, Transilvania). C. L. 1880, pag. 307—312. Cîntece de miriologhi (bocete) adunate din Macedonia. C. L. 1883.

[31]) C. L. 1880, pag. 306—307.

[32]) C. L. 1892.

[33]) Ex. : I. Floru : Supraviețuiri în locuțiuni și jocuri de copii, C. L. 1893 ; Popa Liseanu : Urme de sărbători păgînești : Brumariu, Brumărel, Moșii, Rusaliile. C. L. 1907, pag. 597 și 675.

[34]) Ex. : S. G. Vîrgolici : Cîntece populare din Spania, C. L. 1881.

[35]) G. Bogdan-Duică : Folcloristul saxo-român I. Marlin, C. L. 1931, pag. 208 ; G. Bogdan-Duică : Alt folclorist saxo-român : Fr. W. Schuster, 1931, pag. 604.

[36]) B. Bartok : Observări despre muzica poporală românească. C. L. 1914, pag. 703.

[37]) C. L. 1934, pag. 78—82.

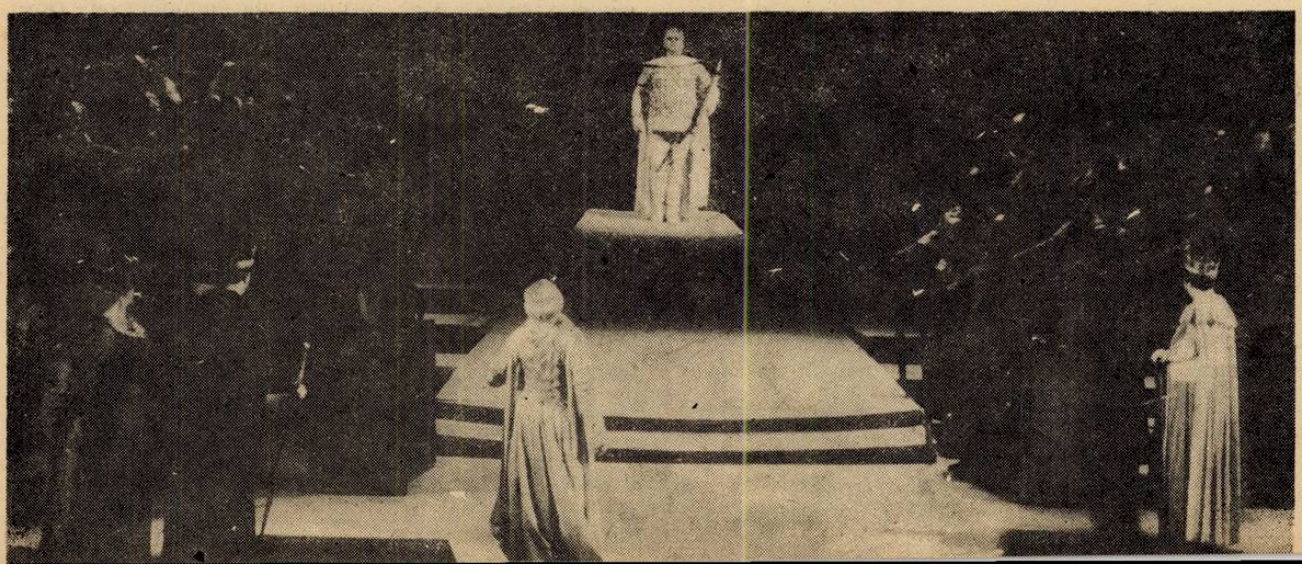
Premiere de operă—Lohengrin de Richard Wagner la T.O.B.

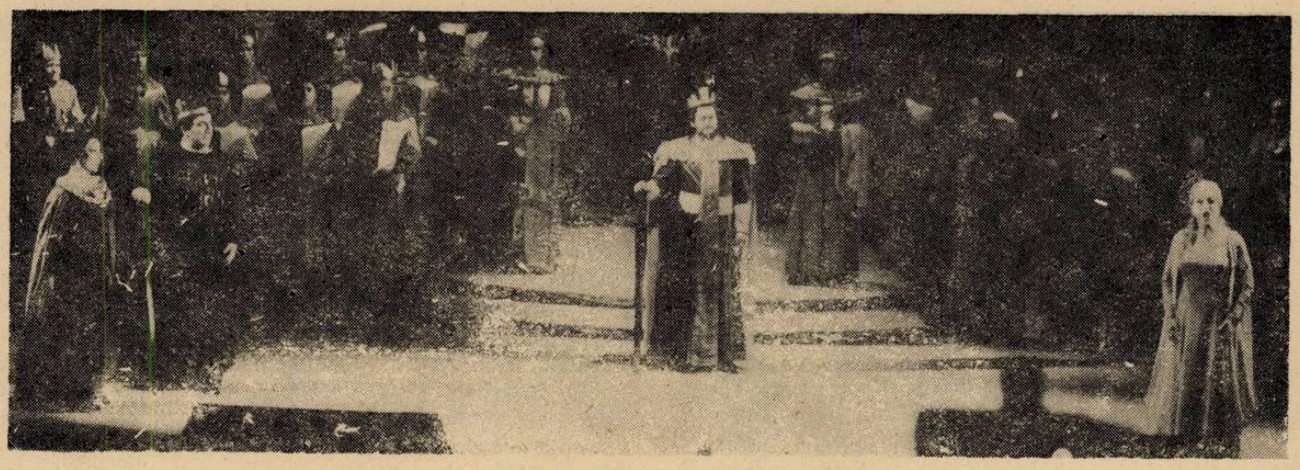
Acum cîțiva ani, Studioul Radioteleviziunii era plin de public pînă la refuz, la o audiție pe benzi a operei *Tristan și Isolda*; aceeași afluență am remarcat-o la audiția operei *Parsifal*, organizată de Conservator, la concertele simfonice care au prezentat integral *Aurul Rinului* sau fragmente din *Walkiria*, *Tristan*. Mereu revenea în aceste împrejurări problema absenței muzicii wagneriene din repertoriul curent al Operei din București, unde în ultimele două decenii, nu fusese montat decît spectacolul *Maeștrii Cîntăreți*. Această lipsă a repertoriului primei noastre scene lirice era destul de greu explicabilă. Dificultatea găsirii unor voci wagneriene nu putea fi temei în evitarea unei astfel de muzici; cu atît mai puțin, dificultățile ce trebuiau învinse de resursele orchestrei. În ce privește condițiile tehnice, acestea sînt, credem, net superioare în raport cu posibilitățile vechiului Teatru Liric, care totuși, timp de decenii montase numeroase opere wagneriene. S-ar putea privi îndreptarea repertoriului cu precădere spre muzica italiană și franceză romantică, ca o dorință de „a place" marelui public, de a crea un climat accesibil al spectacolelor Teatrului de operă și balet. Acest mare public însă a reacționat surprinzător de bine în fața unor creații complexe ca *Oedip*, *Cavalerul Rozelor*, *Boris Godunov*. Noile generații care își formează cultura în condițiile actuale, acel public de tineret ce se educă din punct de vedere muzical în funcție de operele care îi sînt prezentate, nu a putut veni în contact cu una din marile epoci ale teatrului liric romantic — opera wagneriană. Audițiile radiofonice sau concertele nu pot suplini spectacolul de operă. Iată de ce orientarea, în sfîrșit, către muzica lui Wagner împlinește un serios gol în munca artistică a T.O.B., justifică responsabilitățile pe care le are față de spectatori și față de ridicarea nivelului artei noastre interpretative, în ansamblul culturii românești. Este greu de spus că *Lohengrin* marchează maturizarea mult dorită a interpreților noștri de operă. Să nu uităm că aceeași lucrare a însemnat spectacolul inaugural al Operei Române, sub bagheta lui George Enescu, în 1921, rămînînd în repertoriu mai mult de două decenii. În plus, *Lohengrin* fusese prezentat bucureștenilor cîțiva ani după premiera pariziană, la sfîrșitul secolului trecut, de către cîntăreții trupei de operă ce dădea spectacole, sub direcția lui Eduard Wachmann, în sala Teatrului Național. Nu este deci vorba de o tîrzie evoluție a unui ansamblu artistic, al cărui renume este bine stabilit, ci de trecerea într-o etapă superioară a realizărilor, care își are rădăcini adînci în tradiția lirică românească.

Teatrul wagnerian are un aspect aparte. În secolul trecut el semnifica înoirea revoluționară a mijloacelor de exprimare muzical scenice. De-a lungul anilor, datorită unor mari creatori, spectacolul wagnerian și-a păstrat această specificitate de „actualitate" în modalitățile complexe de exprimare. Fiecare montare a unei opere de Wagner incită pe realizatori spre găsirea unor formule care, păstrînd fondul tradițional, să reflecte totodată contemporaneitatea problematicii filozofice, atitudinea în fața fenomenelor vieții. Este lung drumul parcurs de la versiunile prime, încărcate, cu decoruri naturaliste, cu efecte scenice ce traduceau naiv semnificațiile artei lui Richard Wagner, pînă la montările moderne. Wieland Wagner a determinat în acest sens poate cea mai puternică schimbare de poziție față de vechiul spectacol de epocă, căutînd simplitatea, claritatea conturării simbolurilor, valorificarea la maximum a muzicii. Este interesant că atitudinea acestui regizor nu a creat propriu-zis o „școală", o nouă manieră care este respectată întocmai. Efectul a fost mai amplu. Pentru artiștii ce abordau repertoriul wagnerian s-a ridicat problema poziției personale, a libertății de înțelegere, cît mai originale, în ce privește redarea semnificațiilor majore (desigur aceasta fără o negare a fondului tradițional). În spectacolul realizat de regizorul Jean Rînzescu, pe scena T.O.B., am simțit prezentă această căutare. Nu apare importantă păstrarea, conform vechilor caete de regie, a decorului, a acțiunilor mărunte, ci accentuarea luptei între ideile principale ce se confruntă în această lucrare — opoziția dintre bine și rău, adevăr și minciună, virtute ideală și slăbiciune omenească. Regia (și nu este poate inutil să accentuăm că la Wagner ea ocupă un rol aproape tot atît de esențial ca și interpretarea muzicală) trebuie să rezolve aceste dualități fundamentale în așa fel încît ele să reiasă clar în fața publicului, să-i solicite participarea emoțională. Acestui scop îi sînt supuse elementele limbajului scenic, decorul, eclerajul, mișcarea, gestul actorilor.

Decorul are trei aspecte principale — *fața de cortină*, încadrată de patru panouri, care în afară de funcția practică a înlocuirii cortinei, ne situează într-o anumită atmosferă „medievală", prin sugerarea unor imense scuturi de luptă; *spațiul scenic central*, dispus în trepte de amfiteatru (neutralitatea lui îngăduie folosirea pe tot parcursul operei, fără schimbări de structură); *fundalul*, un ecran mare, în formă de potir, pe care sînt schimbate diferite proiecții ale unor elemente ce indică locul acțiunii sau, uneori, simbolul ce domină situația scenică. Locul acțiunii propriu zise este în proscenium; aici se desfășoară conflictele între personaje. Tot ce iese din perimetrul central se situează în raza simbolurilor: atît cele două practicabile laterale, din avanscenă, cît și planul înclinat, drumul ce pornește din centru către fundal. Acesta este drumul de lumină pe care destinele își găsesc împlinirea; la capătul lui va apare strălucitorul cavaler al dreptății, Lohengrin, iar în punctul opus, Ortrud își urzește planurile diabolice. Eclerajul urmărește personajele aproape individualizîndu-le, explicîndu-le (și totuși momentul morții lui Telramund este destul de neclar), lăsînd senzația de spații imense, alteori dînd impresia unor lumini de frescă (în tablourile de ansamblu). Scenograful spectacolului, Roland Laub, sesizînd intențiile regiei, a dat importanța cuvenită proecțiilor, Acestea sînt în majoritatea lor sugestive (remarcăm sosirea lebedei, imaginea castelului învăluit în nori, rozeta iluminată a catedralei); mai puțin expresivă este, spre

pildă, schițarea interiorului castelului, în tabloul nupțial, unde, pe frumosul *Preludiu* la actul al treilea, atenția spectatorului nu este destul de susținută de imensitatea scenei goale dominată doar de proiecție. Costumele merg pe o linie oarecum tradițională, dar nu crează o discrepanță față de restul concepției. O problemă foarte dificilă era amplasarea masei corale, de mare importanță în întreaga desfășurare a operei. S-a mizat aici pe atitudinea rigidă a unui personaj colectiv, format în majoritate de cavaleri teutoni ; muzica cere această figură aspră, dură, statuară, care să creeze impresia de forță. Într-un singur moment această forță se prăbușește — după plecarea lui Lohengrin. În tabloul final liniile sînt frînte, totul exprimă descurajare și surprindere. Deplasarea corului implica muzical soluții adecvate sonorităților ample. Remarcăm, ca reușită deosebită, atît corul bărbaților din actul I cît și plasarea corului de femei pe fundal de scenă, în timpul incantației Elsei ; deasemenea armonia de ansamblu în catedrală, unde masa de oameni realizează și o interesantă formă arhitectonică. În alte scene, aducerea chiar în fața orchestrei a corului, suprasolicitat de nuanțele partiturii, separîndu-se prea mult vocile grave de cele înalte, dă un efect de dezechilibru sonor mai ales în punctele laterale ale sălii de spectacol. Nota generală, de masivitate „teutonă" s-a impus, iar aspectul de oratoriu a fost, credem, util unei înțelegeri clare a muzicii. Din punct de vedere scenic, trebuie să ne oprim asupra unui moment care, după cum mărturisea regizorul Jean Rînzescu, constitue cheia de boltă în conflictul de idei al operei — scena căsătoriei. Acumularea de forțe tinde aici spre o culminație, greu de imaginat în montarea tradițională, unde cortegiul se pierdea treptat în catedrală, după o defilare plină de fast. Versiunea dată de T.O.B. accentuează acuitatea confruntării celor două forțe oponente. După apoteoza Elsei, după scenele deosebit de dramatice ale intervenției lui Ortrud și Telramund, cortegiul înaintează maestuos spre public. Proecția de pe fundal imaginează imensa rozetă de la intrarea catedralei ; pe prim plan, îngenunchiați, stau cei doi eroi — Lohengrin, idealul dreptății și virtuții, și Elsa, simbol al nevinovăției, iubirii. Motivul „interdicției" răsună strălucitor ; pe un practicabil lateral apare chipul lui Ortrud, mai mult o prezență în conștiința Elsei decît un personaj fizic, dînd publicului întreg conținutul dramei îndoielii ce se strecoară ca o amenințare. „Este punctul nodal al întregii opere, ne-a declarat regizorul. Impresionat de această scenă am căutat să arăt elementele ce duc la confruntarea maximă ca și iminentul desnodămînt ce va urma." Conformă cu sobrietatea desfășurării ideilor, depășind simplul cadru de povestire al unei legende, regia cere și jocului actoricesc calm și măsură, un linearism al gestului, al evoluției. În parte realizat, se simte încă de abea intuit de către interpreți. Ceea ce dă uneori senzația de monotonie este poate tocmai lipsa de unitate a trăirilor, pe același stil de redare. Sesizăm unele pauze emoționale, atunci cînd cîntărețul nu are replici, ca și o „non acțiune" datorită gesturilor banale sau preocupării exclusive de rezolvare a partiturii. Deși ar părea poate exagerat, trebuie amintit că într-o lucrare în care „paloșul" joacă un rol atît de important, mînuirea lui de către toți interpreții cere să se acorde mai multă prestanță gestului specific, destul de neglijat și minimalizat deocamdată. Concepția regizorală, urmărită îndeaproape de cea scenografică, ne dă în ansamblu o tălmăcire apropiată de specificul modern al spectacolelor wagneriene, susținută dramatic, argumentată în folosirea simbolurilor și, în majoritatea cazurilor, servind muzica cu maximă eficiență. Faptul că în pasaje grele ale muzicii, în solo-uri, duete și ansambluri, cîntăreții sînt plasați în directa vecinătate a dirijorului, nu este de neglijat. Vocile se concentrează în mijlocul masei sonore (poate unele cvintete fac excepție, dacă ne gîndim la diferențele de audibilitate din sală), se reliefează cu siguranța pe care o dă interpretului apropierea de dirijor. Dacă în seara spectacolului acordăm o mare importanță materializării scenice, să nu fim nedrepți în ceea ce privește meritul realizării muzicale. Muncind cu entuziasm, dirijorul Mircea Popa, secondat de maestrul de cor Stelian Olariu, a condus ansamblul cu siguranță spre scopul final — Premiera. Munca la cabine, care a rămas în amintirea perioadelor de repetiții, lucru pe scenă, cu soliștii și orchestra, au solicitat în cazul unei astfel de partituri mare concentrare și eforturi imense. Rezultatele, datorate elanului tuturor interpreților, le-am putut asculta — orchestra operei are momente în care sună amplu, cald și vibrant, cu culoare și unitate de ansamblu. Dirijorul Mircea Popa le-a imprimat o pulsație viguroasă și uneori chiar strălucitoare. Dacă mai apar excese de sonoritate, unele decalaje, deosebiri de acordaj între fanfara din spatele scenei și orchestră, am dori să credem că ele încadrează în „timpul util" de familiarizare a instrumeniștilor, corului și soliștilor, cu muzica wagneriană, care are date specifice, date ce solicită nu numai studiu ci și practică îndelungată. T.O.B. a reușit, con-





form unei tradiții demnă de cele mai bune aprecieri, să prezinte publicului două distribuții complecte cu *Lohengrin*, am spune două premiere. Vocile, în egală măsură calitative pentru ambele distribuții, au fost astfel puse în valoare cu bune rezultate. Lohengrin, în interpretarea lui Ludovic Spiess, ne aduce aminte de comentariile făcute la crearea acestui rol pe cele mai mari scene de operă, de-a lungul timpului. Este statuar, calm și măreț (poate chiar prea calm atunci cînd Lohengrin devine om și cere Elsei dragoste și nu credință pentru un mit). Glasul lui sună cu luminozitate, pătrunzător. O mențiune aparte facem pentru reușita cu care își conduce economia resurselor vocale spre culmea rolului — aria Graalului. Octavian Naghiu, întruchipînd același personaj, accentuează partea psihologică a eroului, mizînd nu atît pe strălucirea sonoră cît pe construcția sufletească. La el am înțeles poate mai bine că Lohengrin, cavalerul fără teamă, așteaptă de la firava Elsa împlinirea năzuințelor sale de a cunoaște viața, fericirea pămîntească. Fină muziciană, cunoscătoare avizată a stilului de operă germană, Elisabeta Neculce Carțiș conturează o Elsa sensibilă, emotivă, visătoare. Cîntul ei este incantatoriu, dă veridicitate visului, căldură sentimentului, ceea ce compensează în mare măsură volumul vocal oarecum depășit de forța ansamblului simfonic. Ca și la Ludovic Spiess, observăm o dicțiune remarcabilă, dicțiune ce ne-a prilejuit în arii, dar mai ales în duetul de dragoste, marea bucurie de a asculta „integral" frumoasa traducere dată textului de către poetul Șt. O. Iosif. Personajul creat de soprana Elena Dima, în Elsa, este mai accentuat patetic și, prin aceasta, mai pămîntean. Ca timbru vocal și stil de cînt nu ni se pare însă cea mai potrivită alegere față de posibilitățile pe care Elena Dima le-a demonstrat în alte opere, unde într-adevăr s-a pus în valoare. Ortrud „femeea politiciană" cum o denumește Wagner, a fost realizată de Zenaida Pally într-o manieră meridională, cu izbucniri de cataclism și pianissime pline de otravă. Mai puțin vrăjitoresc decît ar fi trebuit, chipul lui Ortrud dat de cîntăreață își capătă forța prin tensiunea cu care este susținut de-alungul spectacolului. Wagner și-a îngăduit cu acest rol o excepție, condamnată de mulți ca „neîndemînare". În întreg actul I Ortrud face figurație, pînă la corul final. Zenaida Pally își începe rolul, de simbol al răului, cu sinceritate și pasiune, din prima apariție, făcîndu-ne aproape să-i așteptăm replicile în orice clipă. Este o tensiune actoricească realizată cu autentică artă.

În același rol, soprana Elena Popa a încercat, uneori cu rezultate mulțumitoare, să depășască realele dificultăți pe care le impune partitura, atît ca țesătură vocală cît și ca intensitate a trăirilor scenice. Cuplul diabolic, Friederic von Telramund și Ortrud, a fost susținut alături de Zenaida Pally în prima distribuție de David Ohanezian și, în a doua, de Ion Budoiu. Două voci frumoase, dramatice în arii, alături de Elena Popa, cu expresie „neagră" ce dublează o interpretare perfect adecvată rolului, de unealtă involuntară în mîna forțelor întunericului. Un punct mai slab al distribuției ambelor premiere este regele Heinrich Păsărarul. Importanța lui, cel puțin în actul I și IV, este foarte mare, căci prin el Wagner creiază încadrarea în istorie a legendei lui Lohengrin. Regele, mai întîi judecător, devine apoi conducător de oști ; se cere să fie plin de prestanță, calm și hotărît, ceea ce în aceste prime spectacole nu ne-a convins total. Vocea amplă a lui Nicolae Florei ca și cîntul stăpînit cu siguranță de Traian Popescu, vor fi de-a lungul spectacolelor, sperăm, mai bine puse în lumină, exploatate cu mai mult efect scenic. Cu regret am văzut însă că minutata arie din actul I a fost trecută cu ușurință, fără să i se acorde însemnătatea dramatică și muzicală necesare. Să ne reamintim cu acest prilej că George Niculescu-Basssu o considera una din pietrele de încercare ale carierei sale. În rolul episodic al Heraldului, două voci tinere se remarcă — baritonii Dionisie Konya și Lucian Marinescu. Prospețimea timbrului, claritatea vocii, fac o impresie plăcută, binevenită pentru atmosfera de evocare istorică a operei.

Unii dintre realizatorii spectacolului au denumit această montare Wagner pe scena T.O.B. „Momentul Lohengrin". Cu gîndul la tradiția teatrului nostru liric, sperăm ca *Lohengrin* să fie doar începutul unui șir de montări care să justifice pe deplin nivelul actual al artei românești, speranțele ce și le pune publicul în capacitatea creatoare a artiștilor noștri. Ne îngăduim să încheiem cu o urare la care credem că se vor alătura mulți iubitori ai muzicii de operă : să vedem cît mai multe „Momente" de acest fel pe scena Operei bucureștene.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Concert de muzică sovietică

Concertului simfonic dirijat de Mircea Basarab la Leningrad, în decembrie 1966 (care cuprindea Rapsodia II-a de George Enescu, Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, Variațiile simfonice de Mircea Basarab și Tabloul simfonic „Marea Neagră" de Alex. Pașcanu), i-a corespuns la noi concertul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii sub conducerea lui Emanoil Elenescu, al cărui program era alcătuit din Simfonia II (Patria) de Gabriel Popov, Concertul pentru orchestră („Strigături hazlii") de Rodion Scedrin și Simfonia II pentru soprană și orchestră de Alexandr Adjemian. Deși de concepții stilistice diferite, cele 3 lucrări audiate păstrează ca notă comună un reliefat caracter de umanism, fie că reese din pagini de lirism autentic, fie că se degajă din sclipitoare și exuberante accente de voioșie. De aceea, pentru pătrunderea sensului lor artistic, ele nu reclamă încordare din partea ascultătorului, ci se lasă ascultate spontan, cursiv.

Simfonia II (Patria) de Gabriel Popov, distinsă în anul 1962 cu Premiul de Stat, este una din lucrările cele mai cunoscute ale compozitorului. Cu caracter programatic în sensul exprimării unui complex de sentimente resimțite de poporul sovietic în apriga lui încleștare cu invadatorul hitlerist, în cursul războiului pentru apărarea Patriei, lucrarea, pătrunsă de filonul cîntecului popular, se desfășoară în climatul unui suflu de largă rezonanță emoțională.

Paginile de lirism nostalgic și de sfîșietor tragism din părțile I și III se îmbină în mod organic cu cele de exuberantă voioșie și de robust optimism.

Puternic ancorat în spiritul melodismului, discursul muzical se deapănă logic, servit de o armonizare clară, dar nu mai puțin eficientă, într-o construcție echilibrată și un limbaj expresiv, convingător.

Concertul pentru orchestră de Rodion Scedrin, compus relativ recent, se înscrie pe linia utilizării cu fantezie și măestrie a resurselor coloristice derivînd din juxtapunerea și alternanța timbrală a instrumentelor orchestrei mari, în cadrul unei ritmici volubile și exuberante. Este o lucrare plină de nerv și fantezie, în care vioiciunea se împletește cu umorul și din care nu lipsește linia melodică, reliefată printr-o colorată și eficientă paletă orchestrală.

Rezonanțele cîntecului popular rus lasă să se întrevadă tendința compozitorului de a reflecta veselia debordantă și umorul sănătos al poporului. Însuși subtitlul lucrării, „Strigături hazlii", denotă preocuparea autorului de a se situa în ambianța unei frenetice dispoziții de voioșie și optimism popular.

Simfonia a II-a de Alexandr Adjemian relevă un talent robust, preocupat ca și antecesorul său Gabriel Popov, de redarea unor imagini de adîncă sinceritate.

Există în această simfonie o vibrație interioară ce se transmite ascultătorului, atît prin autenticitatea expresiei, cît și prin echilibrul construcției. Se simte o frămîntare continuă, o desfășurare de stări sufletești contrastante ce dau impresia unei confesiuni, iar prin concluzia finalului sclipitor și luminos, încrederea nestrămutată în triumful binelui.

Compozitorul a simțit necesitatea integrării în aparatul sonor, a unei voci de soprană. Împletirea vocalizelor vocii omenești cu sonoritatea unduitoare a timbrelor instrumentale a apărut de o perfectă organicitate și eficiență.

Soprana Teodora Lucaciu, artistă consacrată, cu mari posibilități interpretative, a dovedit cu această ocazie, în afara unei certe muzicalități, o largă sferă de adaptare la cele mai diverse stiluri.

Un accent deosebit se cuvine pus pe prețioasa contribuție a dirijorului Emanuel Elenescu, acest magician al pregătirilor rapide de ținută, care a imprimat orchestrei o manifestă strădanie de a contribui la reușita concertului.

DIAMANDI GHECIU

Prime audiții

Promovarea muzicii de cameră constituie, în actuala stagiune, unul din obiectivele de prim plan ale Filarmonicii „George Enescu". Succesul acestor manifestări depinde, evident, de calitatea programelor precum și a interpretării. Din ambele puncte de vedere, unele concerte se ridică la un nivel artistic deosebit. Este de relevat, bunăoară, concertul dat în Sala Palatului de către frații Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu, duetul lor, atît de armonios angajat, în Sonata pentru vioară și pian în re major de Beethoven. Personalitatea interpretativă a reputatului nostru pianist s-a făcut simțită în fermitatea și noblețea frazării, în dozajul atît de diferențiat al intensităților sonore, în acea sensibilă aprofundare a gîndirii compozitorului — tot atîtea elemente care îmbinate cu eleganța liniei discursului muzical, păstrată de Ștefan Gheorghiu, au concurat la prezentarea în excelente condiții a sonatei beethoveniene.

Am urmărit apoi, în primă audiție, Sonata pentru vioară și pian de Ludovic Feldman. Venerabilul muzician prospectează neobosit complexitatea universului sonor, investighează cu pasiune mijloacele contemporane de expresie, dînd la iveală noi lucrări de bogată substanță muzicală, printre care Sonata menționată. Folosind cu pricepere scrierea serială, compozitorul nu se rupe totuși de tradiție. Nu practică acel serialism integral, în care seria de sunete expusă inițial regizează toate elementele, toți parametrii lucrării: ritmuri, intensități, durate, moduri de atac etc. Dar toate temele sonatei, răspunzînd fiecare la o ideie, la un sentiment, își au obîrșia în seria inițială — ceea ce le conferă un aer de organicitate, o anumită unitate.

Prima mișcare e de esență lirică, visătoare și interiorizată, ca un preludiu la partea a doua ce pare o meditație și în care răzbat și elemente dramatice. Ultima parte este vivace, pasionată, o adevărată afirmare a energiei, a vieții. Lucrarea a confruntat pe cei doi interpreți cu o seamă de dificultăți: pasaje

tumultoase cu caracter dramatic, gen Liszt și o polifonie dominantă la pian ; pe de altă parte, salturi foarte depărtate peste coarde, și uneori, sunete foarte fine eterate, la vioară.

Asupra tuturor acestor exigențe de virtuozitate Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu au triumfat pe deplin, și o dată cu ei, sonata care s-a bucurat de un deosebit succes, interpreții fiind solicitați să biseze *moderato assai, molto tranquillo* din finalul lucrării.

În aceeași seară, melodiosul și nostalgicul Concert pentru pian, vioară și cvartet de coarde, de Ernest Chausson reunea, alături de frații Gheorghiu pe unii dintre cei mai talentați interpreți soliști ai Filarmonicii : Varujan Cozighian, George Niculescu, George Popovici și Alfons Capitanovici, într-o interpretare caldă, avîntată și, ceea ce e de relevat, foarte echilibrată.

J.-V. PANDELESCU

★

Concertele simfonice Radio din actuala stagiune au prilejuit prezentarea unor lucrări importante din repertoriul contemporan, printre care Chronochromie de Olivier Messiaen și Simfonia a II-a de Henri Dutilleux.

Lucrarea pentru orchestră mare „Chronochromie" creată în vederea festivalului de la Donaueschingen din 1960, este fundamentată pe o riguroasă organizare ritmică — ritmul la Messiaen dobîndind o importanță primordială — și pe o uimitoare fantezie în mînuirea timbrelor. O serie de 32 durate ritmice diferite, încredințate în special bateriei metalice și celor 25 clopote, sînt supuse unor retroversiuni prestabilite, peste care se suprapun liniile melodice ale suflătorilor și coardelor, extrase din cîntul păsărilor, într-un complex polifonic și eterofonic de maximă amploare. În cele 7 părți : Introducere, Strofa I, Antistrofa I, Strofa II, Antistrofa II, Epoda și Coda, compozitorul păstrează principiul repetării ca element arhitectural ordonator, acordînd aproape fiecărui instrument al masivei sale orchestre un rol solistic de egală importanță.

Artist inspirat, frapînd prin ritmuri și sonorități imprevizibile ce dau un aspect caleidoscopic muzicii sale, Messiaen realizează în muzica contemporană o sinteză personală ce se impune pregnant.

Simfonia a II-a de Henri Dutilleux, dirijată în primă audiție în 1959 de Charles Münch, construită în trei părți, se axează pe principiul variațiunilor și monotematismului, urmărind constant eliberarea de retorica tradițională. Unitatea lucrării este asigurată prin reveniri sau aluzii la viitoarele desfășurări sonore, astfel după însăși expresia compozitorului [1]) „din punct de vedere formal, elementele tematice nu vor căpăta profilul lor definitiv decît progresiv, variațiunile precedînd tema, dacă vreți, și nu invers". Dutilleux împarte orchestra în două : o orchestră simfonică obișnuită și una de cameră, compusă din 12 soliști, — această dispunere permițîndu-i trecerea de la sonoritatea camerală la cea simfonică, sau obținerea unor efecte timbrale inedite, fără a mai vorbi de preocupările de ordin stereofonic. „Confidențele" pe care le face compozitorul — repudierea „cadrelor prefabricate", asimilarea elementelor novatoare ale muzicii contemporane, obligativitatea pentru creator a economiei mijloacelor — sînt elocvente pentru orientarea sa artistică, conturînd o personalitate originală, distinctă în muzica franceză de azi.

Cei doi compozitori, în pofida tuturor deosebirilor de temperament, de concepție și de mijloace formale, prezintă neîndoios afinități în aspirația de a-și situa bazele creației în tradiția franceză de echilibru, rafinament și fantezie sonoră.

Pentru interpreți se pun în mod deosebit probleme de tehnică instrumentală și simț ritmic. Frecventele schimbări de măsură ce se succed vertiginos, intervalele greu de intonat, în valori rapide, bogăția nuanțelor ce se cer subtil diferențiate și pe deasupra dificultatea de a fi aproape în permanență soliști, fac din Chronochromie o piesă de încercare a valorii unei orchestre moderne. Condusă precis și suplu de Iosif Conta, Orchestra Simfonică Radio a realizat o interpretare meritorie, sensibil apropiată din punct de vedere tehnic de interpretarea franceză oferită de Pierre Boulez, care poate fi luată drept etalon.

Mai puțin dificilă instrumental, Simfonia a II-a de Henri Dutilleux reclamă în schimb variate efecte stereofonice; rezultate din întrepătrunderea, suprapunerea sau înfruntarea celor două orchestre. Apreciind insistența în șlefuirea fină a detaliilor, i-am sugera dirijorului Nicolae Boboc o gestică mai diversă pentru redarea meandrelor expresive sau contrastelor dinamice, caracteristice acestei lucrări.

DAN SCURTULESCU

1. „Confideces d'Henri Dutilleux sur sa deuxième symphonie" în Journal Musical français din 4 ianuarie 1966.

Recitalul elevilor Liceului de muzică nr. 1 la Televiziune

Ca în fiecare an, după terminarea primului semestru de studii, clasele de instrumente ale Liceului de muzică au organizat un șir de audiții cu public, pentru a demonstra stadiul de pregătire al elevilor. Deși trebuie să remarcăm, în privința nivelului tinerilor interpreți, că el este foarte deosebit, în funcție de talentul elevului dar și de capacitatea profesorului care îl pregătește, prin modul în care au cîntat cîțiva dintre ei, atenția ne-a fost reținută în mod aparte. Ca o concluzie a audițiilor semestriale, Televiziunea a prezentat sîmbătă 18 februarie, în cadrul Studioului tînărului interpret, o emisiune în care au fost invitați cei mai buni elevi ai Liceului de muzică nr. 1. Emisiunea intitulată „Nota 10 la muzică" nu a avut deci doar aspectul unui recital obișnuit,

ci a demonstrat modul în care se lucrează în timpul studiilor, la Liceul de muzică, punîndu-i pe tinerii interpreți în fața confruntării cu marele public. De la elevii claselor de vioară au fost prezenți Culic Harald (clasa 11, prof. Munteanu Petre) care a demonstrat în *Tarantela* de Sarasate o frumoasă ținută tehnică și Lupu Șerban (clasa VIII-a, prof. George Manoliu), un elev care posedă o muzicalitate bine conturată, un arcuș sigur. Am remarcat sunetul amplu al violoncelistului Mirel Bîlă (clasa VIII-a, prof. Leon Doroftei). Deși muzical, putea cînta mai diferențiat ca nuanțe și culoare ; aceeași uniformitate în interpretare s-a observat și în interpretarea Gavotei de Corelli de către Nicolae Vasile, oboi (clasa a IX-a, prof. Pavel Tornea), elevul fiind mai ales preocupat de justețea intonației și mai puțin de construcția frazei. Pianul a fost reprezentat prin trei tinere talente — Dan Bădulescu (clasa a X-a, prof. Pop Soare Doina), Anca Pandele (clasa a VIII-a prof. Gina Solomon) și Ilinca Dumitrescu (clasa a VIII-a prof. Maria Șova). Felul în care cîntă elevul Dan Bădulescu indică o serioasă pregătire muzicală, o îngrijită aprofundare a partiturii, *Preludiul* de Enescu solicitîndu-i mai ales resursele emoționale, mai puțin cele tehnice. În *Scherzo* de Mendelssohn Bartholdi, Pandele Anca dovedește certe posibilități în abordarea repertoriului virtuoz, vigoare sonoră și ritmică ; desigur trebuie avut grije ca înclinațiile tinerei pianiste către acest gen de muzică să nu devină un scop în sine. În dificila sonată de Scarlatti, ce poate face parte din repertoriul unui pianist afirmat, eleva Dumitrescu Ilinca ne-a impresionat prin felul în care știe să cuprindă atît stilul muzicii respective cît și forma. Ne atrage atenția tehnica bine pusă la punct, pulsația ritmică pregnantă și, mai ales, prezența personală în interpretare, relevînd o forță de participare ce nu-și poate avea sursa decît în dragostea cu care este cîntată muzica și în bogatele calități artistice de care dispune tînăra pianistă.

Organizarea unor astfel de emisiuni dedicate tinerilor interpreți ar fi de dorit să devină o tradiție în programele televiziunii, deoarece constituie poate cea mai severă verificare a muncii depuse în școală, verificare făcută într-adevăr în fața marelui public. În fața acestui public apariția celor mai buni elevi demonstrează în mod eficient cum evoluează talentul lor, arătîndu-ne care dintre aceste tinere talente vor putea deveni, mai tîrziu, reprezentative pentru școala noastră interpretativă.

Gr. C.

DIN ȚARĂ

Cluj

În urmă cu doi ani, conducerea Conservatorului „George Dima" din Cluj a întreprins o valoroasă inițiativă : prezentarea săptămînală de către cadrele didactice de la clasele interpretative rpecum și de către formațiile studențești (corul, orchestra de cameră, orchestra simfonică), a unor recitale sau concerte menite a contribui la creșterea nivelului artistic în conservator și totodată la răspîndirea în rîndul publicului larg a lucrărilor mai puțin cunoscute din creația universală și românească.

Aceste manifestări au dobîndit semnificația unor veritabile stagiuni artistice care suscită interesul specialiștilor și melomanilor și care întregesc bogata viață muzicală clujeană.

În acest sens, între *recitalele instrumentale* ale cadrelor didactice sînt de menționat programele susținute de violonistul Petre Lefterescu și pianista Ogneanca Lefterescu (*Patru piese op-7* de Webern, *Fîntîna Arethusei* de Szymanowsky, suita *Impresii din copilărie* de Enescu și *Sonatina* de E. Junger), de violonistul Ladislau Kiss și pianistul Ferdinand Weiss (*Sonatina* de Liviu Glodeanu, *Sonatina* de Bartók), de pianiștii Geza Szabó și Enea Borza (*Variațiuni pe o temă de Paganini* — la două piane), de cvartetul : Ștefan Nagy — flaut, Ladislau Kiss — vioară, Ioan Goilă — clarinet și Maria Lazăr — harpă (*Cvartet* de G. Migot), de pianista Ninuca Oșanu (*Preludii și Fugi din „Ludus Tonalis"* de Hindemith) în care instrumentiștii amintiți au vădit reale posibilități în ceea ce privește tălmăcirea unor pagini ale muzicii contemporane.

O mărturie convingătoare a activității muzicienilor clujeni — compozitori și interpreți — familiarizați cu stilul contemporan — a adus-o *recitalul de lieduri* în primă audiție (*Patru poeme* pentru bariton și pian de L. Comes, ciclul *Patos contemporan* de G. Jodal, ciclul *Poemele luminii* de M. Eisicovits, *Patru lieduri* pentru bariton și pian de A. Markos și *Trei lieduri din ciclul Cîntece de dor* de D. Voiculescu), prezentat de baritonul Ion Budoiu și pianistul Ferdinand Weiss. Asimilînd diversitatea conținutului și formelor abordate de compozitorii clujeni în domeniul muzicii vocale, interpreții au făcut dovada unei atente și nuanțate urmăriri a sensului expresiv al fiecărui lied în parte.

Corul Conservatorului, pe lîngă interpretarea unor piese a cappella de George Dima a contribuit — în colaborare cu orchestra Filarmonicii de Stat — la realizarea unor izbutite concerte vocal-simfonice dirijate de Dorin Pop și Emil Simon. *Requiemnul* de Mozart a constituit un eveniment. Sala Mare a Casei Universitarilor a părut neîncăpătoare pentru numeroșii auditori veniți să asiste la execuția acestei monumentale capodopere. De o bună primire din partea publicului s-au bucurat și două prime audiții pentru cor mixt, bariton solo și orchestră : cantata *Revoluția* de G. Jodal și *Cantata a II-a* de R. Simon. Ambele lucrări dedicate împlinirii a 45 de ani de la crearea P.C.R. atestă o tehnică muzicală ancorată în sfera cuceririlor contemporaneității.

Cele două formații orchestrale ale Conservatorului „George Dima" — *orchestra simfonică și cea de cameră* — și-au marcat prezența activă în viața artistică a Clujului printr-o serie de concerte de muzică preclasică, clasică sau romantică, sub bagheta lui Kurt Mild și Emil Simon.

Deosebit de bine conturat stilistic ne-a apărut *Concertul de muzică preclasică* în programul căruia au figurat cantata *Tra le fiamme* pentru sopran, viola da gamba și orchestră de Händel (soliste : Niculina Mirea — voce și Ilse L. Herbert — viola de gamba),

Concertul în Re major pentru trompetă de Telemann (solist Gh. Mușat) și *Concerto grosso nr. 11 în re minor* de Vivaldi — aici eivdențiindu-se și cuvenitele subtilități polifonice ca și dialogul dintre „tutti" și „concertino".

Meritorie și binevenită a fost inițiativa Conservatorului — în colaborare cu Opera de Stat din Cluj — de a prezenta în premieră pe țară opera *Ariodante* de Händel. Pe nedrept dată uitării, această operă pe libret de A. Salvi poate aduce în conștiința spectatorului de operă al epocii noastre un suflu inedit de puritate. Preamărind triumful dreptății împotriva înșelăciunii, subiectul — deși nu e lipsit de momente neverosimile — tinde spre sublinierea trăirilor sufletești firești ale personajelor. Soliștii vocali, orchestra și corul studenților Conservatorului au impresionat prin dragostea și convingerea cu care s-au angajat — sub conducerea dirijorului Anton Ronai — în tălmăcirea frumuseților acestei pagini a muzicii händeliene, comunicînd auditorului o autentică simțire artistică. Protagoniștii Gherghina Orlowski, Iulia Töszer, Ecaterina Simon, Mihaela Grama, Sorin Kárász, au dat fiecare, relief personajului întruchipat. Corul a cîntat cu fermitate și totodată cu sonorități moderate și sugestive, adecvate partiturii.

R. O. — P.

Timișoara

O veche dorință a iubitorilor muzicii din orașul Timișoara este transformată în realitate : Don Carlos — celebra lucrare verdiană care culege astăzi aprecieri pe toate marile scene lirice din lume a intrat în repertoriul curent al Operei timișorene.

Orientarea conducerii Operei de a apela pentru această montare la doi oameni de artă cunoscuți în Franța, a fost binevenită, prilejuind o realizare competentă și de bun gust. Este vorba de prezența lui Pierre Medecin, regizor și a lui Vladimir Jedrinski, care semnează scenografia și costumele. Coeziunea dintre cei doi maeștri, creată din colaborările anterioare, s-a întîlnit și de data aceasta într-o unitate de concepție subordonată reliefării frumuseților ce se degajă din valoroasa partitură.

Pierre Medecin a ales, se pare, din cele 4—5 versiuni ale operei, pe cea mai echilibrată. În plus, pentru a facilita înțelegerea acțiunii — apelînd la o comprimare istorică în timp — aduce în fața spectatorului momentul abdicării împăratului Carol Cvintul în favoarea unei vieți de ascet. Este un lucru bine găsit, căci prezența impunătoare a lui Carol Cvintul amplifică în grandoare tabloul II, însă conferă finalului un caracter fantast. Cuvintele acestuia „durerea pămîntească se va sfîrși doar în cer", devin profetice pentru evoluția caracterului oscilant al lui Don Carlos, personajul central al operei. Povestirea pare legitimă pentru mentalitatea Spaniei anului 1560, cînd se petrece acțiunea, dar pare neverosimilă ca rezolvare pentru acel spirit revoluționar care cuprinsese Italia lui Verdi și care a urmărit pînă la un punct să contureze un herald romantic gata să-și dea viața pentru libertatea oropsiților flamanzi.

Meritul regizorului P. Medecin constă în sudura organică pe care o face între mișcarea scenică și forța evocatoare a muzicii. Recunoscîndu-și — într-un interviu — afinități de concepție artistică cu cea a marelui regizor Wieland Wagner — al cărui elev a fost — Medecin impune interpretului o mare concentrare interioară ; el permite atitudini statice în pasajele lirice pentru a lăsa interpretului posibilitatea de a da cît mai multă expresivitate cîntului său. *Mise en scène* respiră logică, claritate, atribute esențiale ale artei sale.

În ceea ce privește scenografia, semnată de Vladimir Jedrinski, ea se impune ca o veritabilă operă de artă. În viziunea sa se împletește atmosfera de austeritate bigotă a Escurialului cu bogăția barocă a podoabelor dintre care menționăm pentru frumusețea lor capela funerară din final sau tabloul măreț dar limpede al autodafeului (maestru sculptor Ștefan Gajo). În dorința de a crea tensiunea și atmosfera ce domnea în Spania Evului Mediu, pe scenă este aproape continuu noapte, ceea ce însă obosește spectatorul. Optam pentru o alternare mai diferențiată a luminii în scenă.

În distribuție vom aprecia echipa de artiști care a făcut premiera, căci trebuie menționat că s-a lucrat paralel cu două distribuții. Titus Moraru în rolul titular are capacitatea îmbinării subtile a atributelor de actor și cîntăreț.

Interpretul a dovedit muzicalitate și frumusețe a timbrului, ca de exemplu în tabloul Fontainebleau ; spre sfîrșitul spectacolului el pare însă excedat din punct de vedere vocal. În rolul lui Filip, Mircea Mavrodin este una din cele mai pregnante personalități scenice. Sobru conceput în toate scenele, personajul se dezvăluie ca un suflet contorsionat de întrebări grave abia în tabloul VI, prin mijloace vocale și scenice care conving. Este unul din cele mai complexe și mai realizate roluri ale sale. Marchizul de Posa în interpretarea lui Emil Rotundu are dezinvoltura și caracterul eroic al omului devotat pînă la capăt unui ideal măreț. Poate o dicție mai clară ar fi avantajat personajul căruia i-a dat viață. Marieta Grebenișan, care a interpretat pe Elisabeta de Valois, se apropie de o mare creație. Ariile sale sînt adevărate perle brodate pe un joc scenic din care simți degajîndu-se demnitatea de regină, ce luptă pentru a-și înfrîna sentimentele față de logodnicul devenit fiu. Un personaj care de asemenea cunoaște răsturnări de poziții neașteptate și înzestrat generos de Verdi este Eboli, interpretată meritoriu de Mira Popescu. O lejeritate sporită în registrul acut ar mări farmecul acestei curtezane de palat. Impresionantă este apariția în sutana roșie de mare închizitor, a baritonului Fr. Kadar.

Completînd creația calitativă a acestor interpreți și-au mai adus contribuția Vasile Tătaru, Silvia Ivan, Stela Bora, Vasile Nicola, Gh. Raffai.

Corul, sub îndrumarea maeștrilor de cor Eduard Weiser și Doru Murgu, s-a înscris pe aceeași linie calitativă. Menționăm poate pentru puritatea intonației dificilul cor al călugărilor din tabloul II.

Orchestra, deși mai prezintă unele imprecizii la intrări sau în ce privește acordajul (în special trompetele în tabloul VI), a cîntat sub bagheta lui Nicolae Boboc cu elan, nuanțat, realizînd linia mare a spectacolului.

Sarcina dirijorului, de coordonare a unui ansamblu sporit cu un grup din corul Filarmonicii „Banatul" a fost dificilă dar pe deplin realizată. Remarcăm în acest sens tabloul autodafeului unde s-au împletit într-o sonoritate închegată, alături de soliști, 3 coruri (*al poporului, al preoților și al flamanzilor*), o orchestră de scenă și o a 3-a orchestră, imprimată pe bandă.

Așadar o reușită certă a colectivului Operei timișorene, aflată în preajma aniversării celei de-a XX-a stagiuni, care dovedește din plin maturitatea și vitalitatea sa artistică.

O. P.

O.S.T.A.

Al doilea concert al laureaților

Al doilea concert al laureaților concursurilor internaționale de interpretare a continuat o fericită inițiativă a O.S.T.A. încununată de succes încă de la primul concert al laureaților, desfășurat cîtăva vreme mai înainte în Sala mare a Palatului. De astă dată, dintre tinerii noștri, o nouă serie au urcat pe podiumul de concert făcîndu-ne să credem că nu poate fi exclusă instituirea unei stagiuni permanente a laureaților, cu spectacole de înalt nivel și în forme de organizare atrăgătoare, detașate oarecum de academismul care mai înconjoară alcătuirea programelor. Este ceea ce au dovedit cîntăreții Vasile Martinoiu, Adriana Codreanu, Bogdan Mugur și Ludovic Spiess, cornistul Paul Staicu și dirijorul Constantin Bugeanu la pupitrul Orchestrei Simfonice a Cinematografiei, formație care a asigurat acompaniamentul soliștilor amintiți.

Cornistul Paul Staicu, laureat al concursului internațional de la Birmingham, a interpretat *Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră* de Richard Strauss. Romantic tîrziu, Strauss a oferit cornului întreaga gamă de efecte descriptive întîlnite în partiturile predecesorilor săi cît și suma posibilităților tehnice de virtuozitate dobîndite odată cu perfecționările pe care instrumentul le-a suferit spre sfîrșitul sec. XIX-lea. Fără îndoială un tehnician sigur al cornului, Paul Staicu a redat textul muzical cu bravură și acuratețe egală în toate registrele intuind patosul romantic al concertului și temperîndu-l, uneori, cu luciditate. A fost un bun prilej (concertul s-a transmis și la T.V.) de propagandă în favoarea acestui instrument căruia îi datorăm atît de mult, de la celebrul motiv orchestral din *Till Eulenspiegel* pînă la poezia temei secunde, în re major, din partea I-a a concertului de violoncel Dvorak.

Baritonul Vasile Martinoiu, laureat al concursurilor Ceaikovski (U.R.S.S.) și Maria Canales (Spania) posedă o structură vocală nativă de o certă valoare, căreia timpul și studiul îi vor șlefui fațete multiple. Vocea sa puternic timbrată, se distinge prin patetismul reținut pe care îl degajă, deși probleme de impostație par a mai reține atenția și studiul cîntului. Arii din *Trubadurul* și *Rigoletto*, reclamînd risipă de energie, au fost interpretate cu un simț dramatic sensibil. Miniaturalul *Dar, către Ana* de George Enescu a adăugat o nouă nuanță portretului artistic al lui Vasile Martinoiu, cîntăreț de la care sîntem îndreptățiți să așteptăm mult.

Adriana Codreanu, laureată a concursului de la Toulouse, solista Teatrului de Stat de Operetă, posesoare a unei frumoase experiențe scenice și de concert reușește să domine sala știind să exploateze fin subtilitățile tehnicii vocale în folosul unor realizări muzicale bine conturate. Două arii de Puccini (din *Manon Lescaut* și din *La Rondine*) și *Foicică, Foicică* de Tiberiu Brediceanu, au prezentat-o drept o soprană dotată cu un sentiment artistic matur.

Ultimii doi soliști, baritonul Bogdan Mugur (laureat al concursului de la Toulouse) și tenorul Ludovic Spiess (laureat al concursului de la Rio de Janeiro, Toulouse și Hertogenbosch) au imprimat concertului linia unei manifestări care se impune prin frumusețe, forță și inteligență. Bogdan Mugur (Arii din *Faust* și *Ernani* și *Gornistul* de Paul Constantinescu) este un artist a cărui formație convinge prin respectul față de substanța muzicală și față de cuvînt, fiind realmente un interpret, un actor, al paginilor epice. El știe să emoționeze prin descătușarea fondului de idei și de imagini al partiturilor, știe să facă să vibreze „drama", esența oricărei reușite artistice. Pe aceeași linie, dar mai personal prin puritatea emisiei vocale cît și prin frumusețea timbrului său, tenorul Ludovic Spiess (arii din *Aida* și *Othelo*, *Languir me fais* de George Enescu) a încheiat concertul cu realizări artistice senioriale făcîndu-ne să ne amintim că „virtutea nu așteaptă numărul anilor". Poate mai puțin pasionat pentru cuvînt, mai mult încîntat de muzică, și mai ales de muzica pe care o face, Ludovic Spiess adaugă succesele școlii românești de canto o victorie de preț pe care activitatea de concert și experiența artistică vor putea să o fructifice necontenit.

Părțile de acompaniament încredințate Orchestrei Simfonice a Cinematografiei au consemnat nivelul unor realizări corecte atît în urmărirea îndeaproape a interpreților cît și în dozajul sonorităților, dozaj care a dat vocilor cîntăreților posibilitatea de a se desfășura în voie. Mai puțin realizate, acompaniamentul concertului de Strauss și cîteva scăpări ritmice evidente (de pildă în acompaniamentul ariei lui Valentin din *Faust*) ne impun, desigur unele rezerve față de aprecierea pozitivă integrală care ne-ar fi făcut plăcere să o formulăm.

MIRCEA GRUIA

Actualitatea internațională

• Unele teatre muzicale europene au preluat de curînd, în repertoriul lor, creația de operă a lui Paul Hindemith. Menționăm, printre altele, noua versiune a spectacolului „Armonia lumii", prezentată în anul acesta la GELSENKIRCHEN (Elveția). După cum relatează „Neue Zürcher Zeitung", premiera recentă — a cărei pregătire s-a bucurat de concursul Gertrudei Hindemith recent decedată — a scos în evidență latura muzical-dramatică a operei ; se relevă deosebirea față de premiera din 1958, care se baza mai mult pe maniera interpretativă concertistică sub semnul căreia lucrarea intrase în marile repertorii internaționale. Figura astronomului Johannes Kepler capătă, în felul acesta, sensuri cu totul inedite. În rolurile principale : baritonul olandez Jef Vermeersch (Kepler), alături de Josef Becher (Wallenstein) și Ursula Schröder (Susanna).

În aceeași concepție, opera va fi prezentată și la Stadttheater din LINZ (Austria). Totodată, teatrele muzicale din FREIBURG și REGENSBURG (R. F. Germană) pregătesc opera „Cardillac" într-o nouă montare, în timp ce opera din PRAGA a anunțat premiera operei „Demonul".

• Un eveniment de seamă îl va constitui, în mai 1967, cea de-a 10-a ediție a Festivalului muzical internațional de la OSAKA (Japonia), la care a fost invitat întregul ansamblu de la Bayreuth. În regia lui Wolfgang Wagner se vor prezenta două spectacole : „Tristan și Isolda" (sub conducerea muzicală a lui Pierre Boulez) și „Valkiria" (dirijori Thomas Schippers și Wolfgang Rennert), interpreții principali fiind Birgit Nielsson, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter, Anja Silja, Jess Thomas, Theo Adam și Josef Greindl.

Totodată își va da concursul și Orchestra simfonică din Philadelphia sub conducerea lui Eugène Ormandy.

În cadrul manifestărilor festivalului, un loc de frunte îl ocupă teatrul clasic japonez, cunoscut sub denumirea de NO, reprezentat la Festival prin Kabuki și Bunraku.

• Explorarea resurselor artistice ale acestui teatru tradițional japonez a preocupat de-altfel pe numeroși compozitori europeni în timpul nostru. După investigațiile lui Karlheinz Stockhausen (ca rezultat : „Telemusik 1"), Benjamin Britten prezintă acuma la BRAUNSCHWEIG noua versiune a parabolei sale, intitulată „Rîul pescărușilor" (textul de William Plomer) care se bazează pe o sinteză ingenioasă dintre practica NO și oratoriul scenic european. Partitura lui Britten este concepută pentru un ansamblu de cameră (violă, contrabas, flaut, corn, harpă, percuție și orgă) sprijinind un grup de 5 soliști și un cor (tratat solistic), reținînd atenția prin interferarea celor două maniere menționate. Pe de o parte se situează o amprentă cvasi-gregoriană pe care o conferă părților corale (într-un fel, o actualizare a cunoscutelor „mistere sacre") — pe de alta, încadrarea simetrică a lucrării între două scene de ansamblu, reprezentînd tipicul prolog și epilog al teatrului *No*.

• Compozitorul austriac Gerhard Track și-a prezentat anul acesta, la Chicago, noua cantată intitulată „Ursa mare" (The seven stars). Textul lui Herbert Burke se bazează pe o veche legendă a indienilor din Minnesota, iar muzica lui Track folosește soliști, un cor bărbătesc, unul de copii și orchestră. Prima audiție (realizată cu concursul Filarmonicii din Chicago și al corurilor „St. Michel" și „St. John's University" — sub conducerea compozitorului) a cunoscut un remarcabil succes.

• Cunoscuta lucrare a lui Carl Orff, „Carmina burana", a fost prezentată în primă audiție la CAIRO, într-o distribuție care a reunit arta interpretativă a trei națiuni. Orchestra a fost condusă de dirijorul ceh Otokar Trhilk iar corul de italianul Adriano Corsi. Soliștii principali au fost Rosl Schwaiger și Heinz Friedrich de la Opera din München. Spectacolul a fost realizat în cinstea compozitorului, care se află în Republica Arabă Unită pentru elaborarea unui program de învățămînt muzical bazat pe sistemul său didactic.

• Alte premiere și prime audiții ale acestui an :

„Metamorfoze simfonice III" de Hilding Rosenberg (Norkoeping-Suedia).

„Război și pace" de Prokofiev, la Théâtre des Champs-Elysées (dirijor George Sébastian), în colaborare cu radioteleviziunea franceză.

„Concert pentru contrabas și orchestră" de Hans Werner Henze, dedicat contrabasistului Gary Karr.

„Verrà la morte" (Veni-va moartea), cantată pentru soliști, cor și orchestră, de Aribert Reimann, după un text de Cesare Pavese (Berlin).

„Imnul lui Echnaton către soare", cantată pentru cor bărbătesc, opt suflători, pian și percuție, de Heinrich Sutermeister. Primă audiție la Lucerna, cu ocazia celei de-a 125-a aniversări a coralei locale.

„Dialoguri" pentru 2 piane și orchestră mare, de Bernd Alois Zimmermann (primă audiție la Mannheim).

• Compozitorul austriac Robert Schollum, președinte al Asociației compozitorilor din Austria, a prezentat la *Viena* o conferință intitulată „Vă temeți de muzica nouă ?"

Pe baza unui bogat material documentar și a numeroase exemplificări pe benzi, vorbitorul a expus principalele tendințe și concepții ale muzicii simfonice contemporane. În concluzie, el a arătat că în zilele noastre este posibil orice, fiindcă totul a fost distrus ; compozitorului de astăzi îi stau la dispoziție toate mijloacele, de la zgomot pînă la trison — însă el trebuie să se străduiască să-și afle modul cel mai propriu de exprimare.

L. GR.

---

*) *după* Music and musicians (an 15. Nr 5/1967) ; Melos (an. 33, Nr. 12/1966) ; Deutsche Kulturnachirchten-Internationes (ian. 1967) ; Österriechische Musikzeitschrift (Nr. 12/1966) ; Informations d'Autriche (Nr. 40/1966) ; Ruch Muzycny (Nr. 24/1966) ; Muszika (Nr. 1/1967).

De vorbă cu:

Radu Şerban

În peisajul muzicii ușoare românești, creația compozitorului Radu Şerban ocupă un loc de frunte.

Cîntecul său „Prieten drag", publicat alăturat, a cumulat în timp aprecierile unanime ale iubitorilor muzicii ușoare și ale criticii. Azi, după mai bine de un an de la apariție, „Prieten drag", se bucură încă de o largă adeziune, fiind frecvent solicitat de ascultători și telespectatori.

Ne-am adresat autorului piesei și interpretei Pompilia Stoian cu rugămintea de a împărtăși cititorilor revistei, părerile lor în legătură cu această melodie.

RADU ŞERBAN: Am scris cîntecul „Prieten drag" cu cîțiva ani în urmă. Mărturisesc că pe atunci eram sceptic în privința succesului unei creații de esență lirică, într-o perioadă cînd piesele ritmate, cu caracter de dans — cha-cha, twist — erau în plină vogă la noi. Am renunțat, de aceea, pentru moment, să-l public. Pe de altă parte, titlul ales de mine, „Prieten drag", nu i-a sugerat colaboratorului meu literar Constantin Cîrjan, un text adecvat. Iată un alt motiv pentru care cîntecul a rămas în formă de schiță, așteptînd ... vremuri mai prielnice.

În pragul anului 1966 l-am redescoperit; Constantin Cîrjan a scris textul, iar rezultatul îl cunoașteți.

Cu un farmec aparte, Pompilia Stoian l-a interpretat în primă audiție în noaptea Revelionului, repetîndu-l și în prima zi a anului 1966. Succesul a fost fulgerător, iar pentru mine, cel puțin neașteptat. Trei săptămîni mai tîrziu, „Prieten drag" devenise șlagărul zilei. Este ciudat că alte cîntece ale mele, pe care le consider superioare acestuia, ca inspirație și tehnică componistică, au rămas simple piese de muzică ușoară.

Șlagărul nu are legi fixe. Succesul în muzica ușoară are o latură paradoxală, inepuizabilă. Se întîmplă nu odată ca gustul compozitorului să difere de cel al publicului.

Deși meseria de creator în acest gen, oferă, incontestabil, mari satisfacții celui care o practică, nu este mai puțin adevărat că punerea în circulație a fiecărei noi piese constituie, chiar pentru compozitorul rutinat, un examen dificil, un prilej de temeri și emoții. Dar să revenim la „Prieten drag". Solicitată și cîntată în numeroase emisiuni de radio și televiziune, piesa a apărut apoi imprimată pe un disc „Electrecord" împreună cu alte 3 melodii ale mele. După șapte luni — răstimp care pentru un șlagăr înseamnă o viață — cîntecul a fost selectat alături de încă două piese proprii în finala Concursului și Festivalului

şi

Pompilia Stoian

Mamaia — 1966, acordîndu-i-se Marele Premiu.

Popularitatea de care se bucură şi azi „Prieten drag" se datoreşte, cred, unei sume de factori : melodicitatea pe care am dorit-o simplă, cît mai apropiată de imaginea poetică, textul ce evocă în cuvinte calde sentimentul sublim al prieteniei, interpretarea plină de farmec şi de sensibilitate a Pompiliei Stoian, un aranjament orchestral adecvat.

Recent o altă piesă a mea, „Strada", de curînd inclusă în repertoriul genului, este pe cale de a deveni şlagăr.

POMPILIA STOIAN : Am debutat la Televiziune interpretînd melodii englezeşti şi franţuzeşti. „Prieten drag", prima piesă românească pe care am cîntat-o pentru marele public, este cea care, — aş putea spune — „m-a lansat".

Calităţile muzicale, nostalgia şi lirismul acestui cîntec, precum şi faptul că inflexiunile sale melodice se circumscriu perfect posibilităţilor mele vocale şi timbrale, sînt factorii cărora le atribui reuşita deplină a piesei şi succesul personal. După prima audiţie au urmat la Televiziune mai multe emisiuni muzicale şi „Varietăţi", în cadrul cărora am cîntat „Prieten drag", urmărită de public cu interes constant. Imprimată la Radio, piesa a apărut nu numai în programele obişnuite, ci a fost insistent cerută de ascultători în emisiunile „Melodia preferată", „O melodie, pe adresa dumneavoastră" etc. Prezent pe discul cu cele patru melodii ale lui Radu Şerban, cîntecul „Prieten drag" a contribuit în mare măsură la popularitatea acestui disc. Festivalul de la Mamaia de anul trecut, primul festival la care particip, mi-a prilejuit o dublă satisfacţie artistică : premiul de interpretare feminină, iar piesei „Prieten drag" — considerată pe drept cuvînt cea mai bună melodie a anului —, decernarea Marelui Premiu de creaţie.

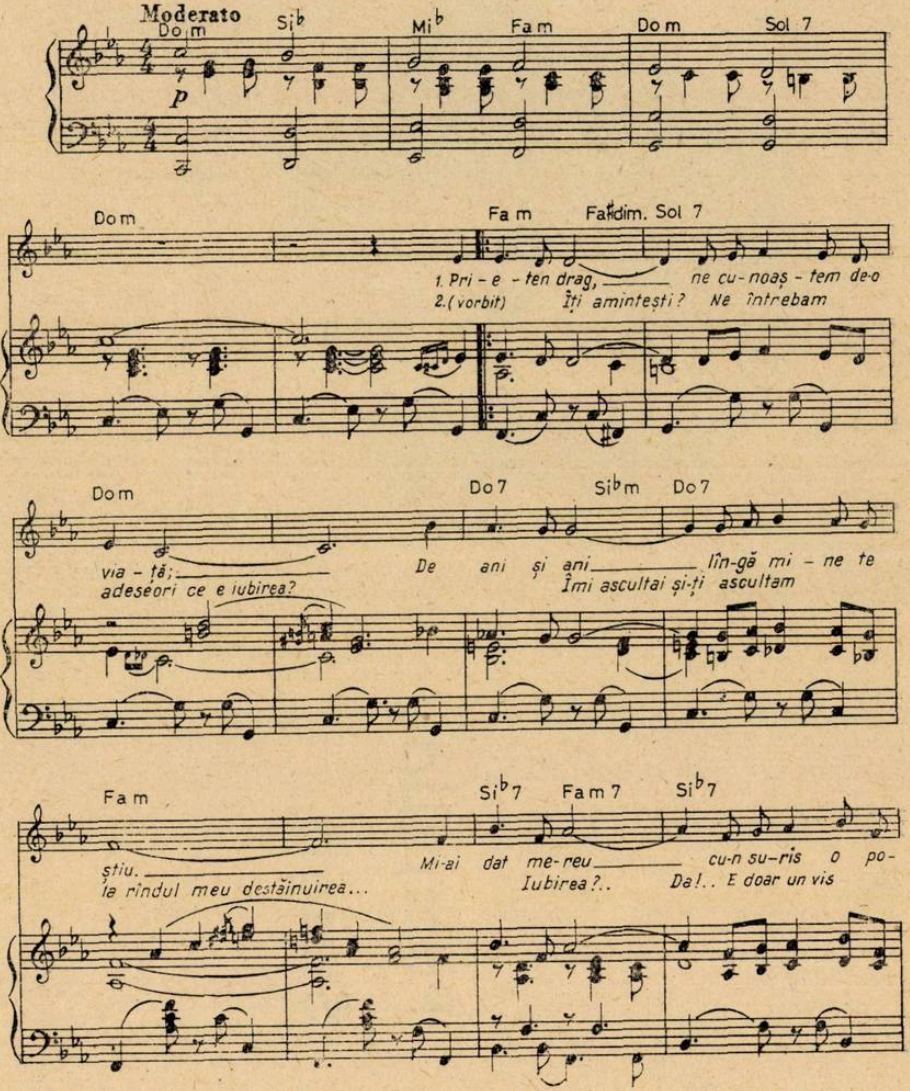
Am avut de altfel, ocazia, să constat, odată în plus, aprecierea de care se bucură cîntecul în rîndurile ascultătorilor, cînd, cu ocazia unei întîlniri organizate de magazinul „Muzica" între realizatorii discului amintit şi ascultători, un om mai în vîrstă i-a mulţumit lui Radu Şerban pentru căldura cu care cîntă sentimentul înălţător al prieteniei, remarcînd totodată că „prieten drag" este una dintre puţinele melodii româneşti de muzică uşoară care se adresează şi acelor ascultători trecuţi de prima tinereţe.

Iubesc această melodie de care sînt legate începuturile şi afirmarea mea pe plan muzical. O voi reinterpreta întotdeauna cu plăcere.

FL. L.

PRIETEN DRAG

Versurile de Constantin Cîrjan — *Muzica de* Radu Șerban

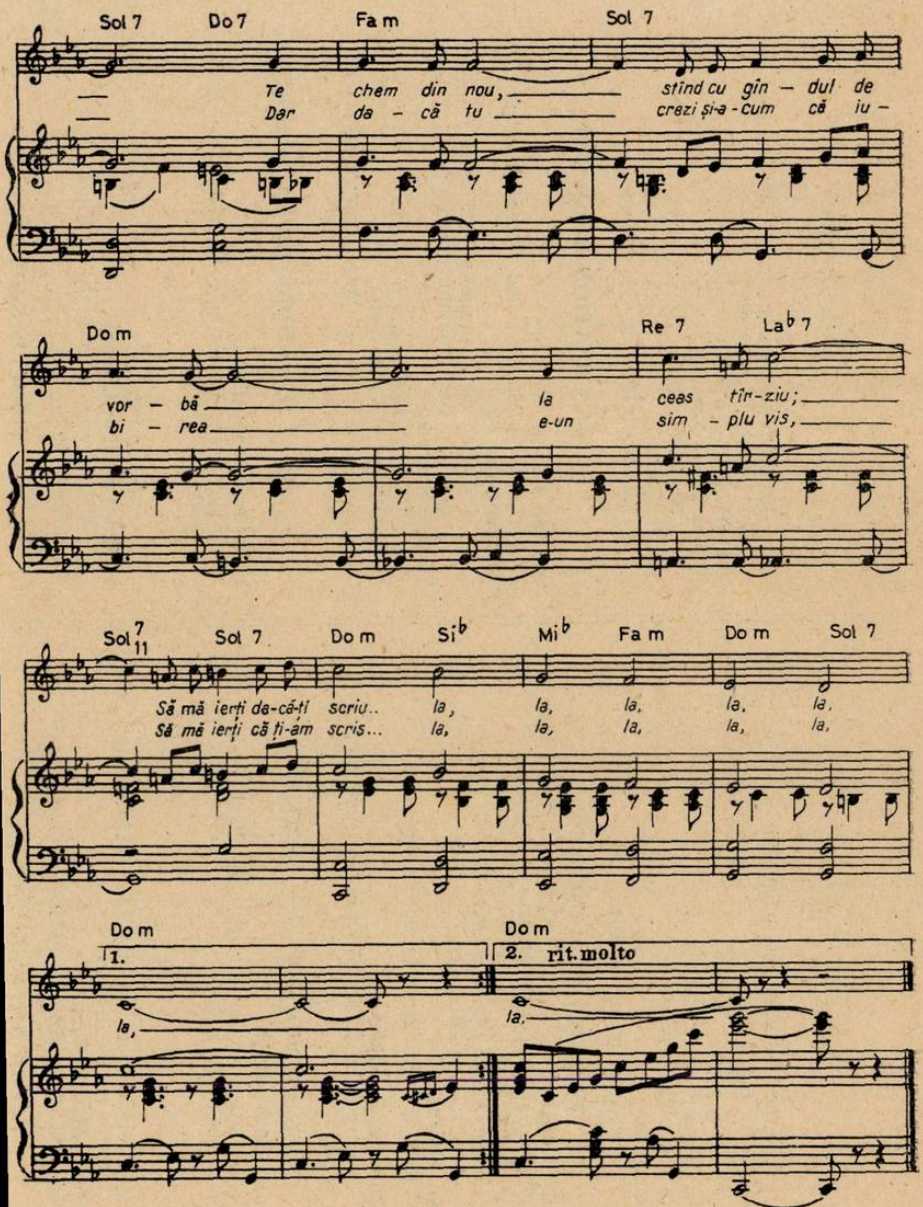


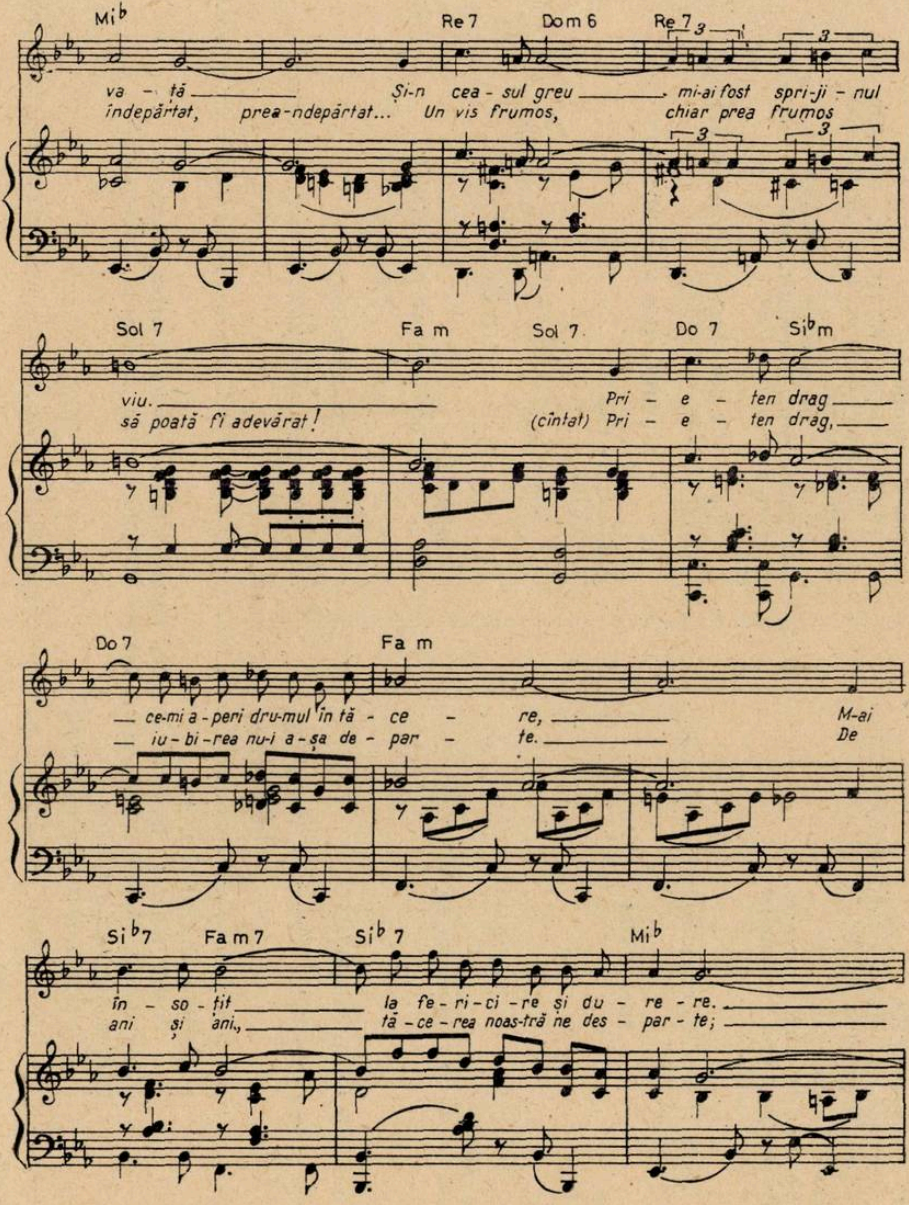
EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Prieten drag

Muzica de RADU ȘERBAN

Versurile de CONSTANTIN CÎRJAN


Sol 7
Do 7
Fa m
Sol 7
Te chem din nou, stînd cu gîn – dul de
Dar da – că tu crezi și-a-cum că iu –
Do m
Re 7
La♭ 7
vor – bă la ceas tîr-ziu;
bi – rea e-un sim – plu vis,
Sol 7 11
Sol 7
Do m
Si♭
Mi♭
Fa m
Do m
Sol 7
Să mă ierți da-că-ți scriu.. la, la, la, la, la, la,
Să mă ierți că ți-am scris... la, la, la, la, la, la,
Do m
Do m
1.
2. rit.molto
la,
la,


Mi♭
Re 7
Dom 6
Re 7
va - ță
Și-n cea - sul greu
mi-ai fost spri-ji - nul
îndepărtat,
prea-ndepărtat...
Un vis frumos,
chiar prea frumos
Sol 7
Fa m
Sol 7
Do 7
Si♭m
viu.
Pri - e - ten drag
să poată fi adevărat!
(cîntat) Pri - e - ten drag,
Do 7
Fa m
ce-mi a-peri dru-mul în tă - ce - re,
M-ai
iu-bi-rea nu-i a-șa de - par - te.
De
Si♭7
Fa m 7
Si♭ 7
Mi♭
în - so - țit
la fe-ri-ci-re și du - re - re.
ani și ani,
tă-ce-rea noas-tră ne des - par - te;

Cuprinsul

Probleme actuale ale orientării creației noastre muzicale 1

Ioan D. Chirescu (muzica)

Vlaicu Bîrna (versurile)

Țară nouă, înfloritoare 6

Th. Grigoriu

Patriotismul anilor aceștia 11

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

Florian Lungu

Simfonia a III-a de Dumitru Bughici 12

Rodica Oana Pop

Concert pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu 13

George Sbârcea

Tiberiu Brediceanu la 90 de ani 15

C. Negulescu și C. Răsvan

Avînt sau impas în mișcarea muzicală de amatori ? 20

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Sebastian Barbu-Bucur

Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut 25

★

Din activitatea secțiilor de creație ale Uniunii compozitorilor 23

Méliné Poladian-Ghenea

Revista „Convorbiri literare" și muzica 29

CONCERTE-SPECTACOLE

Grigore Constantinescu

Premiere de operă — Lohengrin de Richard Wagner la T.O.B. 35

Diamandi Gheciu

Concert de muzică sovietică 38

J.-V. Pandelescu ; Dan Scurtulescu

Prime audiții 38

Gr. C.

Recitalul elevilor Liceului de muzică nr. 1 la Televiziune 39

DIN ȚARĂ

R. O.-P.

Cluj 40

O. P.

Timișoara 41

O.S.T.A.

Mircea Gruia

Al doilea concert al laureaților 42

★

L. Gr.

Actualitatea internațională 43

Fl. L.

De vorbă cu Radu Șerban și Pompilia Stoian 44

Sommaire

Problèmes actuels dans l'orientation de la création musicale 1

Ioan D. Chirescu (la musique)

Vlaicu Bîrna (les vers)

Nouveau et fleurissant pays 6

Th. Grigoriu

Le patriotisme de ces années 11

LA CREATION ROUMAINE

Florian Lungu

La symphonie nr. 3 de Dumitru Bughici 12

Rodica Oana Pop

Concerto pour piano et orchestre de cordes par Dan Constantinescu 13

George Sbârcea

Tiberiu Brediceanu à 90 ans 15

C. Negulescu et C. Răsvan

Essor ou impasse dans le mouvement musical d'amaturs ? 20

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Sebastian Barbu-Bucur

Un chant patriotique au début du siècle XIX 25

★

L'activité de l'Union des compositeurs 28

Meliné Poladian Ghenea

La revue „Convorbiri literare" et la musique 29

CONCERTS-SPECTACLES

Grigore Constantinescu

Lohengrin de Wagner en première, au Théâtre d'Opera et Ballet de Bucarest 35

Diamandi Gheciu

Concert de musique soviétique 38

J.-V. Pandelescu ; Dan Scurtulescu

Premières auditions 38

Gr. C.

Le récital des élèves du lycée de musique nr. 1 à la Télévision 39

LA MUSIQUE EN PROVINCE

Rodica Oana Pop

Cluj 40

O. P.

Timișoara 41

O.S.T.A.

Mircea Gruia

Le second concert des lauréats 42

★

L. Gr.

L'actualité internationale 43

Fl. L.

Entretiens avec Radu Șerban et Pompilia Stoian 44

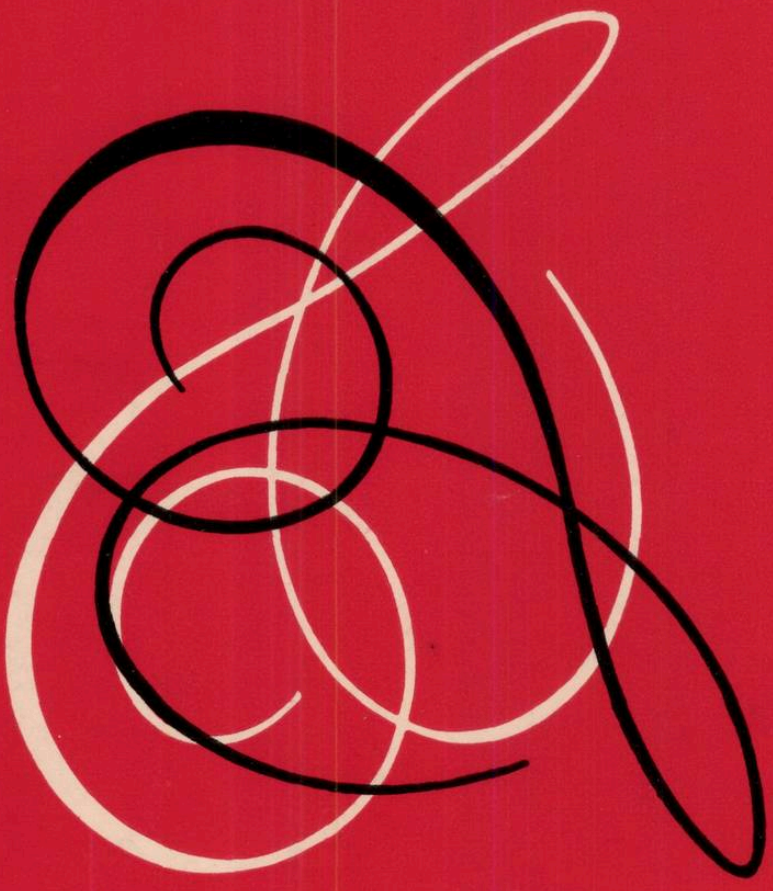
COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația" — c. 5260

BIBLIOTECA CENTRALĂ



muzica

MAI
1967
5
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVII Nr. 5 MAI 1967

Ziua independenței

La 9 mai 1877, de la tribuna parlamentului, în numele Adunării deputaților și Senatului, Mihail Kogălniceanu, în calitate de ministru de externe al României, rostea aceste cuvinte istorice : „sîntem deslegați de legăturile noastre cu Înalta Poartă..., sîntem independenți, sîntem națiune de sine stătătoare". Uralele ce izbucnesc în sală sînt amplificate afară, unde o mulțime imensă înconjura clădirea parlamentului, așteptînd proclamarea independenței față de Imperiul Otoman, act de mare importanță în făurirea și consolidarea României moderne.

Cucerirea independenței de stat este opera maselor largi populare, rezultatul eroismului cu care a luptat armata română în războiul din 1877, împreună cu armata rusă și cu voluntarii bulgari. Însuflețiți de dragoste fierbinte față de patrie, ostașii și ofițerii români au înscris pagini de vitejie în cartea luptei seculare a poporului nostru pentru libertate și progres.

Intrarea României în război a constituit un act temerar, căci armata dispunea de efective reduse iar armamentul și echipamentul cu care era dotată nu erau nici pe departe suficiente. În sprijinul armatei s-au creat atunci numeroase comitete și asociații care au adunat fonduri. În rîndul luptătorilor s-au înrolat ca voluntari un mare număr de tineri. Pe front au plecat pentru a lucra în spitale și la ambulanțe, medici cu reputație ca Felix, Sergiu, Danielopol, N. Zubcu-Codreanu.

Avînd asigurată dragostea și sprijinul efectiv al maselor populare, armata română s-a avîntat în lupte îndeosebi în sectorul Plevna, contribuind la cucerirea fortărețelor puternice și obligînd pe Osman Pașa să se predea cu cei circa 50.000 de oameni aflați sub comanda sa. Lupte crîncene s-au dat de asemenea la Grivița, Rahova, Smîrdan, în care ostașii români au săvîrșit minuni de vitejie, cîntate cu mîndrie de poeții Vasile Alecsandri și George Coșbuc, imortalizate pe pînză de pictorul Nicolae Grigorescu. Faptele de arme ale soldaților Grigore Ion, Vasile Mohor, ale ofițerilor Gheorghe Șonțu, Valter Mărăcineanu și ale multor altora au devenit legendare.

Proclamînd independența, Kogălniceanu spunea răspicat: „Noi trebuie să dovedim că sîntem o națiune vie, trebuie să dovedim că avem conștiința misiunii noastre, trebuie să dovedim că sîntem în stare să facem și noi sacrificii pentru ca să păstrăm această țară și drepturile ei pentru copiii noștri, și această misiune în momentul de față este încredințată fraților și fiilor noștri care mor la hotare". Cuvintele lui și-au găsit confirmarea în faptele eroice ale celor care au luptat pe front, care și-au jertfit viața pentru a lichida asuprirea de secole a cotropitorilor.

Vestea proclamării independenței și suveranității României a avut un puternic răsunet și în Transilvania, făcînd să crească speranța în eliberarea de sub dominația imperiului austro-ungar. „Gazeta Transilvaniei" a publicat numeroase articole în care se afirma direct, în ciuda opreliștilor, speranța în desăvîrșirea unității naționale a poporului român. Tineri din Cluj, Făgăraș, Orăștie s-au înrolat în rîndurile voluntarilor participînd la lupte.

Tratatele încheiate în februarie 1878 la San Ștefano și în iulie 1878 la Berlin au recunoscut independența României împreună cu cea a Serbiei și Muntenegrului precum și autonomia Bulgariei. României i s-au recunoscut drepturile asupra Dobrogei, dobîndind astfel ieșire directă la Marea Neagră. Ea dispunea de egalitate juridică cu toate statele suverane, dreptul de a-și stabili singură politica sa internă și relațiile cu alte state. Firește, aceste recunoașteri reprezentau condiții favorabile, imperios cerute în scopul dezvoltării și consolidării statului român, al înălțării României în proprii săi ochi și în acei ai altor popoare.

Operele unor poeți și scriitori ca Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Mihail Sadoveanu, a unor pictori ca Nicolae Grigorescu, a unui număr de compozitori ai vremii — ca și lucrări muzicale realizate după eliberare cum sînt muzica la filmul „Nepoții Gornistului" de Ion Dumitrescu, tabloul „1877" din Cantata Bucureștilor de Alfred Mendelsohn, oratoriul „Ștefan Furtună" de Wilhelm Berger, suita simfonică „Picturi de Grigorescu" de Ion Hartulari Darclée — oglindesc paginile eroice ale luptei dusă de popor pentru neatîrnare.

Desfășurarea ulterioară a evenimentelor a arătat că în timpul dominației burghezo-moșierești, masele populare care au dus greul războiului nu s-au putut bucura de drepturile dobîndite prin atîtea sacrificii. Independența și suveranitatea statului au fost trădate de clasele exploatatoare. Masele muncitoare, forțele sociale înaintate au trebuit să ducă o aprigă luptă pentru cîștigarea deplinei independențe politice și economice a țării față de puterile imperialiste. Proletariatul, mișcarea muncitorească și socialistă au preluat steagul apărării independenței și progresului social. Rolul hotărîtor în această luptă l-a avut Partidul Comunist Român, care de la înființarea lui a militat cu devotament nețărmurit față de cauza libertății și fericirii patriei.

În anii întunecați ai regimului de dictatură militară fascistă, Partidul Comunist Român a mobilizat masele la lupta pentru doborîrea fascismului și ieșirea țării din războiul hitlerist, război al cărui scop era străin poporului român. Înfruntînd cu bărbăție teroarea, închisorile, plutoanele de execuție, comuniștii au creat un front comun al tuturor forțelor patriotice. Răsturnarea dictaturii fasciste prin insurecția armată din august 1944, condusă de partid, a dat posibilitate poporului român să se alăture coaliției antihitleriste, participînd cu toate forțele sale la războiul împotriva Germaniei fasciste.

La 9 mai, omagiem, alături de popoarele lumii, victoria militară împotriva fascismului, eveniment de importanță istorică mondială ce a salvat civilizația umană de primejdia robiei hitleriste.

Sărbătorind ziua independenței de stat a țării și a victoriei asupra Germaniei fasciste, poporul român își îndreaptă cu recunoștință gîndurile spre toți acei ce și-au închinat viața cauzei libertății și înfloririi patriei, fericirii și viitorului luminos al națiunii române. Amintirea lor sporește avîntul oamenilor muncii în opera de desăvîrșire a conștiinței socialiste, dă imbolduri noi în munca pentru înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Trăind într-o țară independentă și suverană, în plină dezvoltare economică și culturală, dornică de pace, înfăptuind sub conducerea încercată a partidului, vastul program elaborat de cel de-al IX-lea Congres, poporul român militează consecvent pentru întărirea prieteniei și alianței cu toate țările socialiste frățești. Țara noastră își lărgește continuu colaborarea cu celelalte țări, independent de orînduirea lor socială, pe baza principiilor suveranității și independenței naționale, neamestecului în treburile interne, egalității în drepturi, avantajului reciproc. Succesele obținute pînă acum sînt dovada cea mai grăitoare a justeței și temeiniciei politicii partidului nostru, garanția sigură că planurile noastre vor fi îndeplinite, că patria noastră va cunoaște noi culmi ale progresului și bunăstării.

Oamenii de artă din noua Românie se bucură de condiții de creație nemaiîntîlnite pînă în prezent. Ei cinstesc lupta dusă de popor pentru libertate, închinîndu-i opere inspirate. Între aceștia se numără și muzicienii care au îmbogățit patrimoniul nostru artistic cu lucrări pătrunse de patriotism, cîntînd profundele transformări pe care le cunoaște țara și poporul. Vîrstnici și tineri, ei se străduiesc să răspundă chemării partidului de a scrie lucrări pe măsura cerințelor epocii noastre, de a face din artă un mijloc de îmbogățire spirituală a maselor, de educație patriotică.

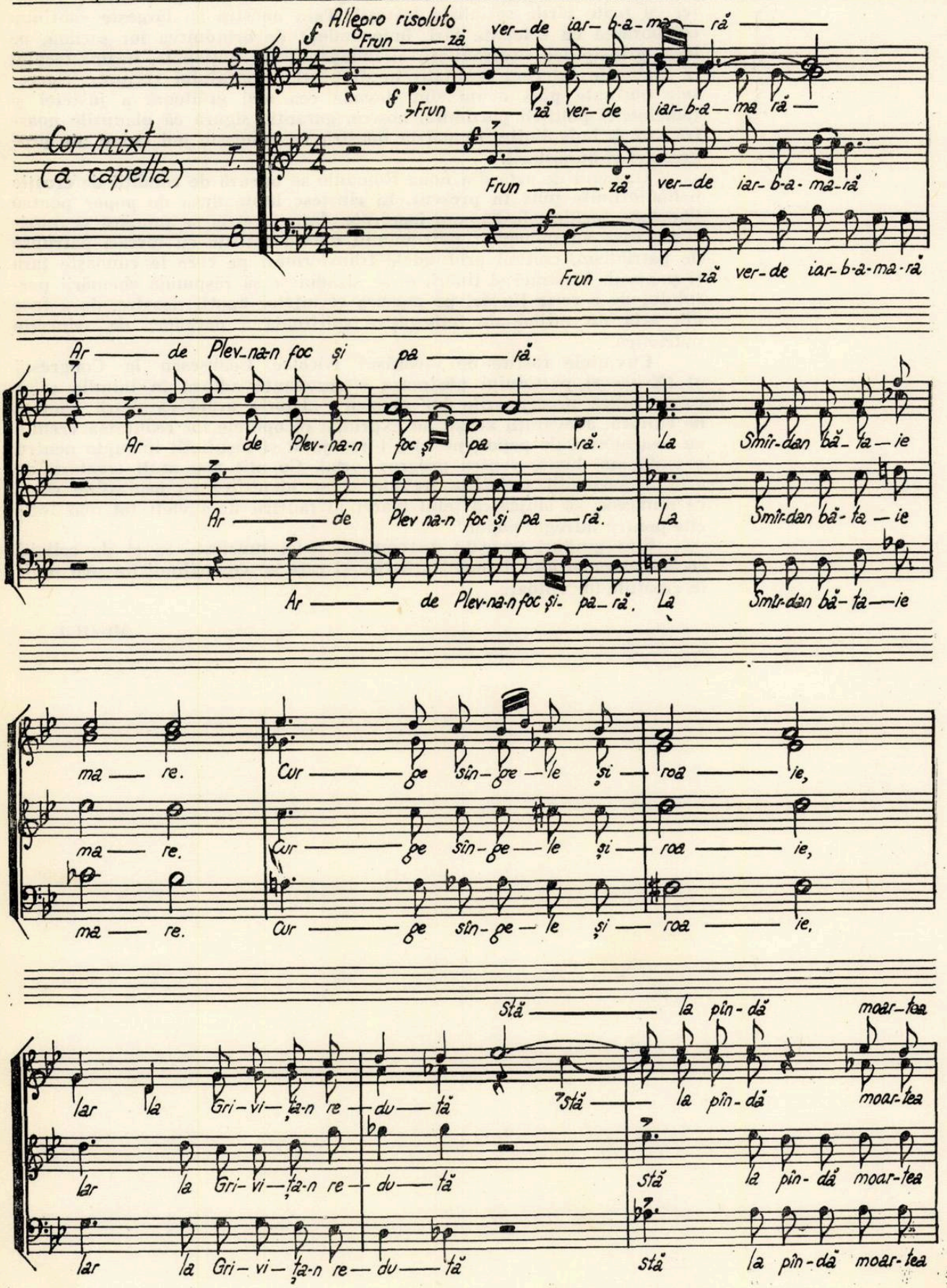
Cuvintele rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul al IX-lea al partidului păstrează o rezonanță adîncă în inimile celor ce-și dedică preocupările lor muzicii : „Istoria arată că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru o viață mai bună, pentru progres social. Cu atît mai mult creatorii de artă ai societății socialiste trebuie să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor".

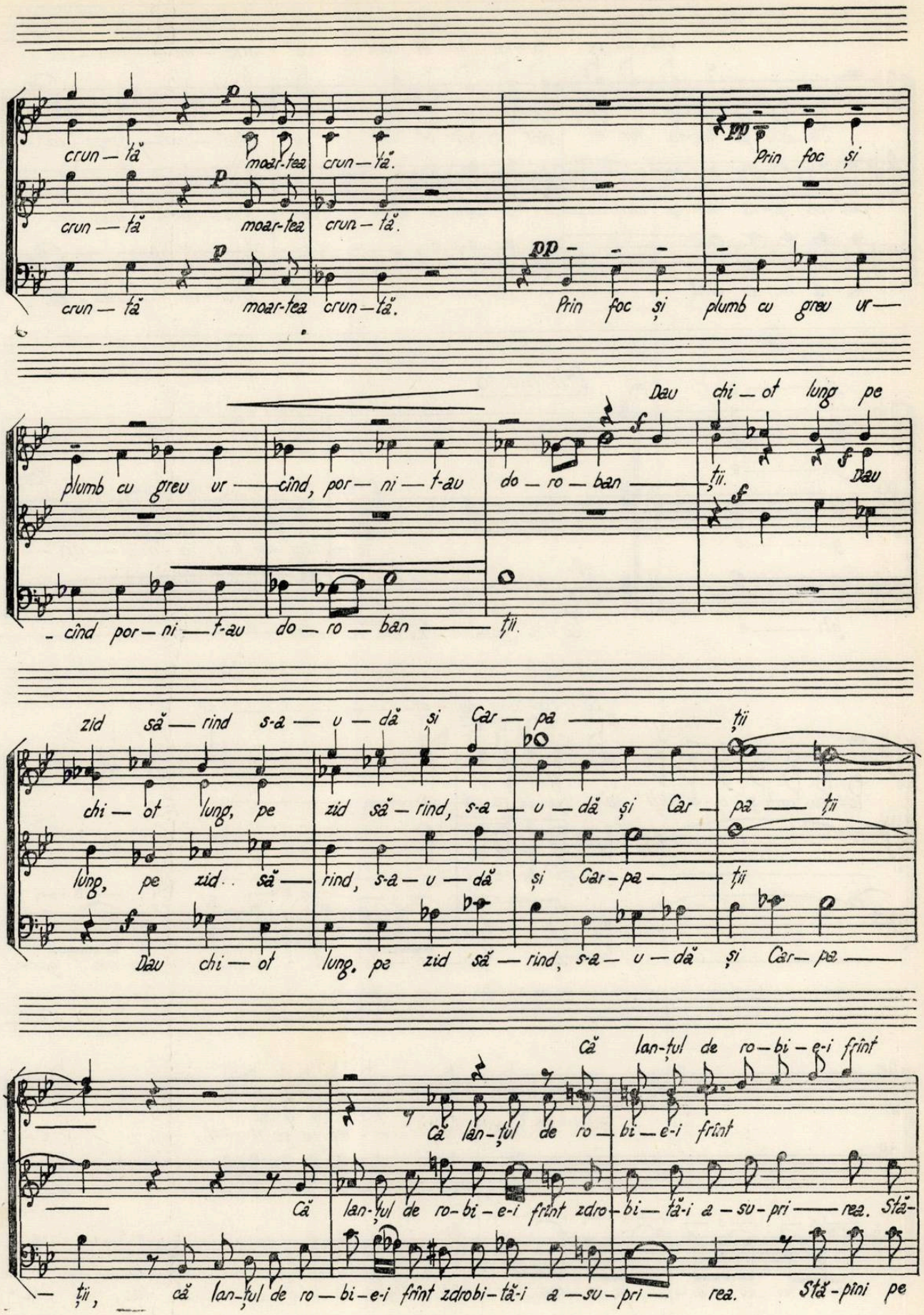
Sînt gînduri însușite de oamenii artei muzicale ca și de ceilalți ce activează în alte domenii artistice și care se vor oglindi tot mai mult în creațiile lor viitoare.

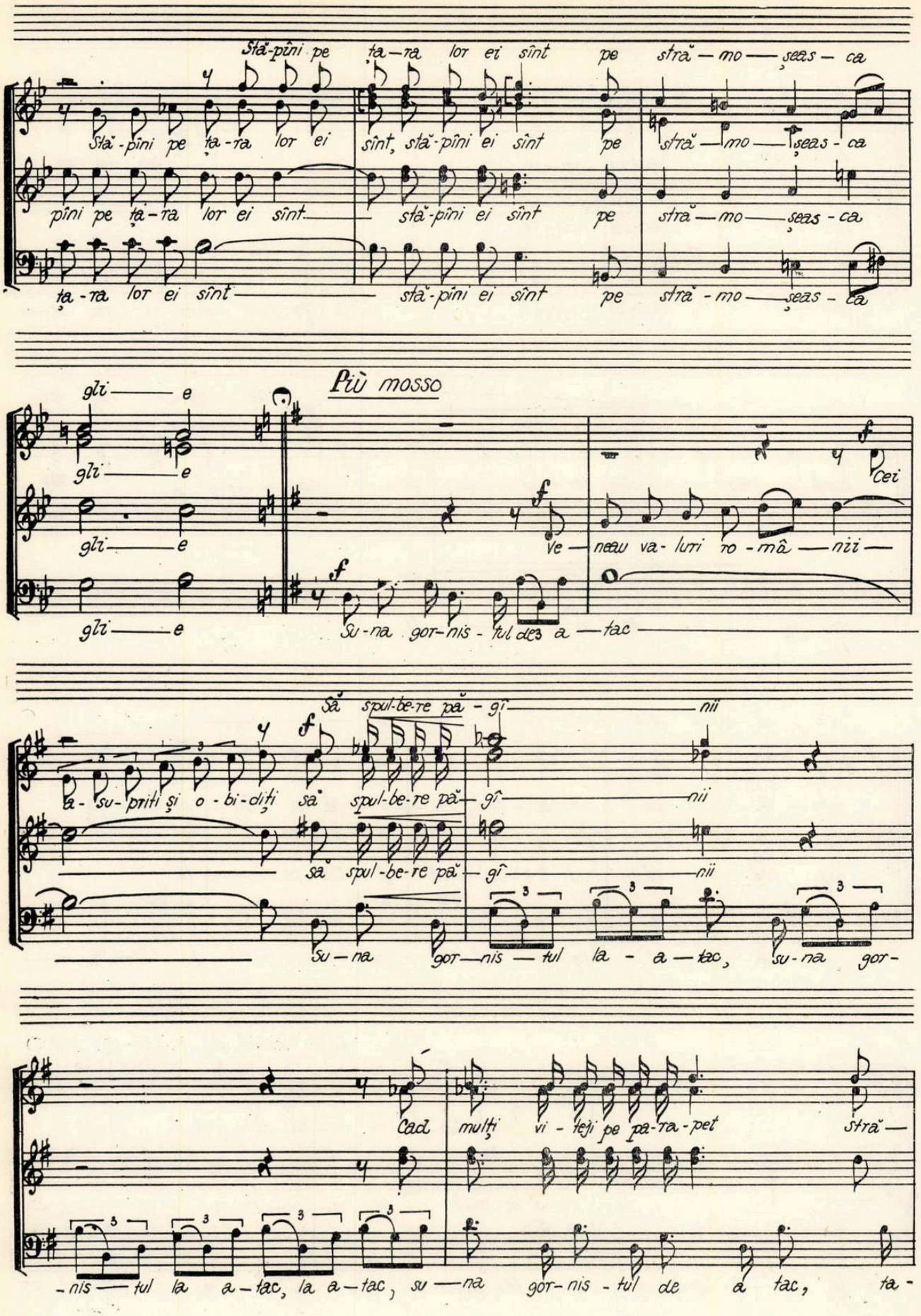
ASALTUL DE LA PLEVNA

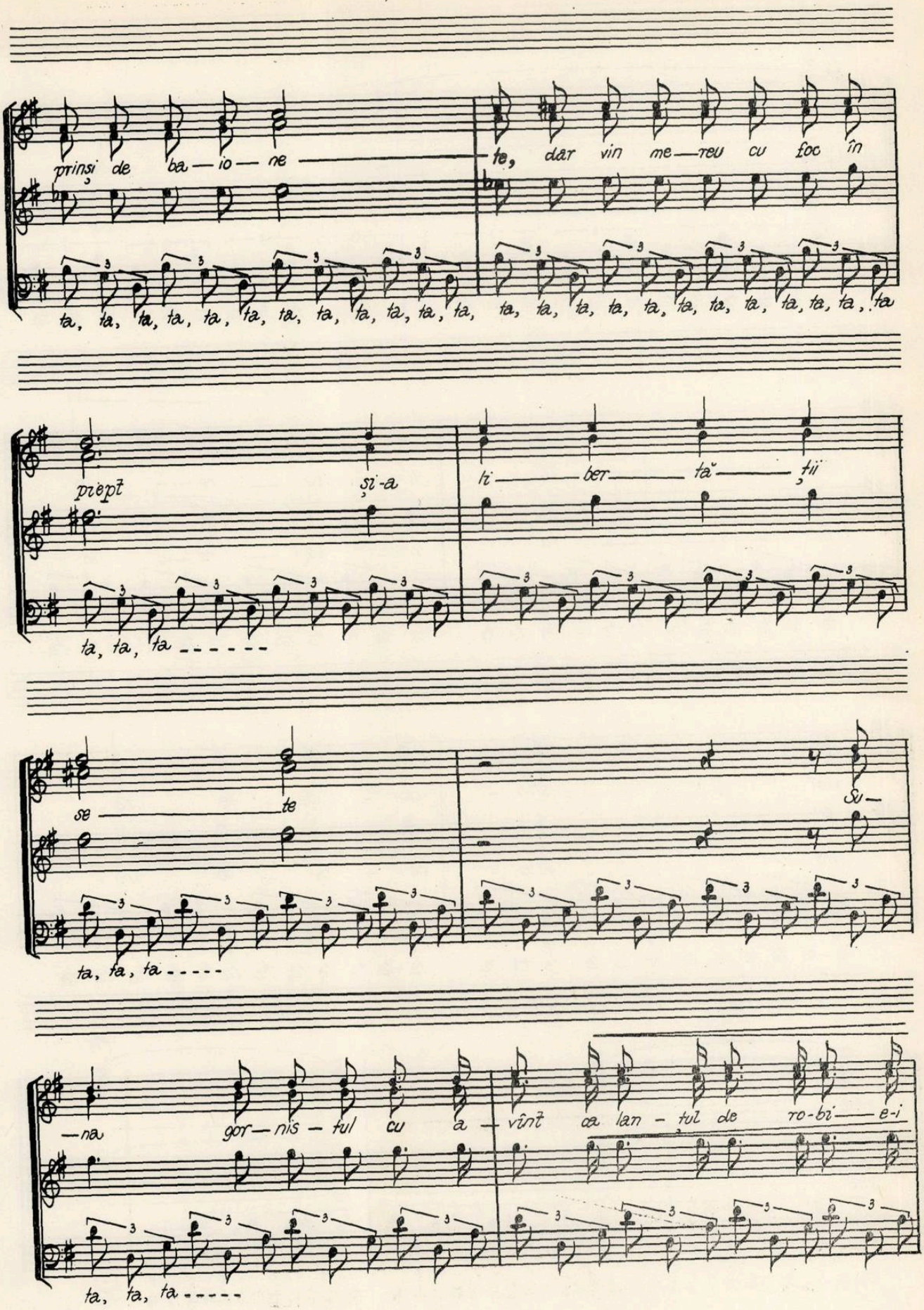
Versuri populare

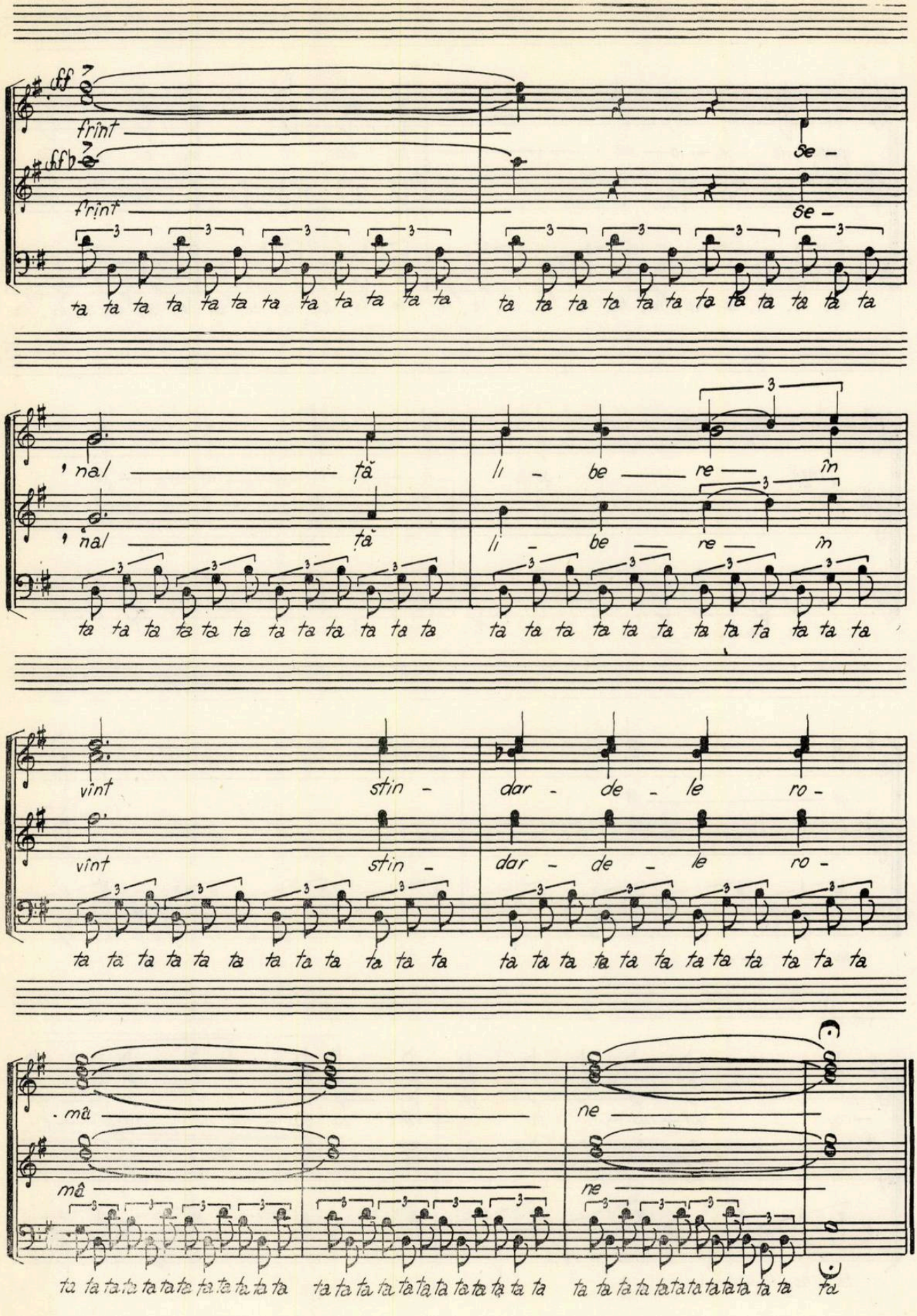
Muzica:
Gh. Dumitrescu




crun — tă moar-tea crun — tă.
crun — tă moar-tea crun — tă.
crun — tă moar-tea crun — tă.
Prin foc și
Prin foc și plumb cu greu ur —
plumb cu greu ur — cînd, por — ni — t-au do — ro — ban — ții.
Dau chi — ot lung pe
Dau
cînd por — ni — t-au do — ro — ban — ții.
zid să — rind s-a — u — dă și Căr — pa — ții
chi — ot lung, pe zid să — rind, s-a — u — dă și Căr — pa — ții
lung, pe zid să — rind, s-a — u — dă și Căr — pa — ții
Dau chi — ot lung, pe zid să — rind, s-a — u — dă și Căr — pa —
Că lan-țul de ro — bi — e-i frînt
Că lan-țul de ro — bi — e-i frînt
Că lan-țul de ro-bi — e-i frînt zdro — bi — tă-i a — su-pri — rea. Stă-
— ții, că lan-țul de ro — bi — e-i frînt zdrobi — tă-i a — su — pri — rea. Stă-pîni pe


Stă-pîni pe ța—ra lor ei sînt pe stră—mo—șeas—ca
Stă-pîni pe ța-ra lor ei sînt, stă-pîni ei sînt pe stră—mo—șeas-ca
pîni pe ța-ra lor ei sînt stă-pîni ei sînt pe stră—mo—șeas-ca
ța-ra lor ei sînt stă-pîni ei sînt pe stră-mo—șeas-ca
Più mosso
gli—e
gli—e
gli—e
gli—e
f
Ve—neau va-luri ro-mâ—nii
f
Su-na gor-nis-tul des a—tac
Să spul-be-re pă-gî—nii
ta-su-priți și o-bi-diți să spul-be-re pă—gî—nii
să spul-be-re pă—gî—nii
su—na gor—nis—tul la-a—tac, su-na gor-
Cad mulți vi-teji pe pa-ra-pet stră—
-nis—tul la a—tac, la a—tac, su—na gor-nis-tul de a tac, ta-


prinsi de ba — io — ne
te, dar vin me — reu cu foc în
ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta
prepț
și-a
hi — ber — tă — ții
ta, ta, ta - - - - - -
se — te
Su —
ta, ta, ta - - - - -
—na
gor — nis — tul cu a — vînț ca lan — țul de ro-bi — e-i
ta, ta, ta - - - - -


ff
frînt
ffb
frînt
Se -
Se -
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
, nal ţă
, nal ţă
li - be re în
li - be re în
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
vînt stin -
vînt stin -
dar - de - le ro -
dar - de - le ro -
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
. mâ
mâ
ne
ne
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
ta

ZENO VANCEA

Trecutul istoric al patriei, sursă de inspirație în muzica noastră

Școlile naționale muzicale apar în cursul veacului al XIX-lea — unele mai devreme, altele mai tîrziu — în sînul acelor națiuni care pînă atunci, din anumite cauze istorice, fuseseră împiedicate să-și aducă întreaga contribuție la dezvoltarea generală a artei muzicale din Europa. Ivirea și înflorirea lor coincide cu mișcările politico-sociale din țările respective, care apar fie sub forma unor lupte de eliberare națională, fie sub forma unor lupte cu caracter social, pentru eliberarea maselor subjugate și exploatate. Situîndu-se pe poziții înaintate, identificîndu-se cu aspirațiile celor mulți pentru libertate și progres, compozitorii aparținînd școlilor naționale au îmbrățișat creația populară.

Muzica românească profesională se înscrie în aceleași coordonate ale conturării caracterului național. Cauzele care au împiedicat făurirea de timpuriu a unei arte muzicale profesionale în sensul celei occidentale, au fost multiple și ele rezultă dintr-un îndelungat proces istoric de dezvoltare. În primul rînd, luptele seculare pentru apărarea pămîntului strămoșesc, libertate socială și națională, care au solicitat toate energiile. Mai pe urmă, cam prin veacul al XVIII-lea, influența unilaterală a culturii greco-turcești a imprimat manifestărilor din cadrul de curte o direcție vădit orientală. Aceasta a fost promovată de boierimea conservatoare, în vreme ce cărturari luminați, animați de spirit patriotic, au militat pentru afirmarea conștiinței naționale a poporului.

Noile orientări culturale care își fac apariția încă de pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de care se leagă strîns procesul renașterii naționale, procesul de înfiripare a unei culturi muzicale autohtone, se împletesc apoi cu procesul de ascensiune a burgheziei.

Lupta pentru democratizarea culturii, pentru dezvoltarea instituțiilor culturale este călăuzită și de flacăra ideilor de libertate, egalitate și fraternitate ale Revoluției franceze. Primii noștri compozitori, inspirîndu-se din muzica populară, au pus talentul în serviciul mersului înainte al societății românești.

Este deosebit de semnificativ faptul că muzica profesională românească de la primele începuturi se află în cele mai strînse legături cu mișcările sociale și patriotice ale timpului ; în bună parte ea nu poate fi înțeleasă și explicată pe deplin decît în lumina mișcărilor politico-sociale, în lumina ideilor care le-au animat.

Primele manifestări ale muzicii profesionale românești se leagă de teatru, care încă în prima parte a veacului trecut devenise o tribună de biciuire a moravurilor politice ale clasei stăpînitoare și de răspîndire a ideilor progresiste. Reprezentațiile cu conținut politic constînd în piese de teatru, vodeviluri sau operete însoțite ori bazate pe melodiile lui Alexandru Flechtenmacher și Ioan Andrei Wachmann au făcut ocolul întregii țări. Și chiar cînd acești compozitori au atacat uneori genuri muzicale mai complexe — ca de exemplu Flechtenmacher în Uvertura moldavă — evocarea trecutului istoric a fost făcută cu scopul evident de a exalta spiritul patriotic al maselor. Lupta națională a burgheziei în ascensiune, avînd desigur obiective bine determinate, reprezenta însă în același timp și o forță care contribuia la progresul politico-social, al cărui prim țel a fost unificarea celor două Principate ca „țară independentă și liberă de imixtiunea străină". În acest sens, creația lui Flechtenmacher este deosebit de semnificativă. Compunerea și prima reprezentare în anul 1848 a operetei „Baba Hîrca" pe un libret de Vasile Alecsandri, în care antagonismul de clasă între țărani și boieri apare deosebit de plastic, sînt pline de tîlc politic. Adept înflăcărat al unirii celor două Principate, Flechtenmacher a mili-

tat pentru înfăptuirea ei compunînd un mare număr de cîntece patriotice care au avut o mare circulaţie nu numai în Moldova şi Muntenia dar au încălzit şi inimile românilor transilvăneni. Vodevilurile sale istorice în frunte cu „Cetatea Neamţului" s-au născut, la fel ca şi uvertura „Moldova", din acelaşi sentiment de admiraţie pentru marile figuri din trecutul neamului.

Dar nu numai Flechtenmacher ci şi Wachmann cu opera istorică „Mihai Viteazul la Călugăreni", Eduard Caudella cu operetele şi operele sale cu subiect istoric, Iacob Mureşianu cu uvertura-poem „Ştefan cel Mare", George Ştephănescu cu „Sentinela română" şi alţi compozitori din a doua jumătate a secolului trecut au urmărit atît între anii 1856—1877 cît şi în ultimul pătrar al secolului ca lucrările lor inspirate din istoria ţării, să exalte spiritul patriotic al poporului.

De altminteri, acesta nu e numai un fenomen caracteristic muzicii româneşti ci şi altor şcoli naţionale a căror istorie a muzicii din acest timp se împleteşte cu istoria lor politică şi socială. Astfel, este suficient să ne gîndim la opera istorică „Halka" a lui Moniuszko sau la poemele simfonice şi operele lui Smetana.

George Ştephănescu şi Eduard Caudella — cele două figuri proeminente ale muzicii româneşti din această epocă — deşi au scris cîteva lucrări simfonice, pentru a contribui prin aceasta la dezvoltarea generală a muzicii culte româneşti, au fost preocupaţi totuşi, în primul rînd, de problema creării unei adevărate opere naţionale, considerate de ei ca genul muzical prin care compozitorul se poate adresa întregii naţiuni. De aceea a afirmat George Ştephănescu, luptător neobosit pentru înfiinţarea unei opere de stat cu caracter permanent, în locul stagiunilor italiene de operă susţinute cu mai multe cheltuieli, că „teatrul trebuie să fie şcoala şi distracţia poporului iar nu a cîtorva bogătani" şi că „teatrul de muzică este una din manifestările artei, care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societăţii, la întărirea culturii frumosului, care înnobilează şi înalţă inima poporului".

Puţinele lucrări simfonice ale acestor compozitori au un caracter programatic ; dar programatismul acestor compoziţii nu este atît reflexul acelor tendinţe programatice generale din Europa de pe acea vreme, care caracterizează de exemplu estetica şcolii noi germane sau creaţia compozitorilor francezi, cît rezultatul dorinţei de a se adresa cu ajutorul conţinutului poetic, al unui program concret, în mod mai direct auditorilor, cu scopul de a le întări conştiinţa naţională.

Această tendinţă caracterizează înainte de toate creaţia de muzică corală din ultimele decenii ale secolului trecut, creaţie strîns legată de însăşi puternica mişcare corală care se înfiripase la noi.

Creaţia corală a fost încă de la început în vechea Românie ca şi în teritoriul locuit de români şi aflat pe atunci sub ocupaţia monarhiei habsburgice, un mijloc de afirmare a conştiinţei naţionale.

În creaţia corală românească de la sfîrşitul secolului trecut şi din primele decenii ale veacului nostru, anume în aceea a lui G. Musicescu, D. G. Kiriac, G. Dima, I. Vidu, G. Cucu şi a altora, legătura conţinutului cu viaţa, cu frămîntările sociale şi evenimentele naţionale ale timpului este evidentă. Aceste compoziţii dovedesc adeziunea maselor largi — aşa cum fusese şi pe vremea Unirii — la evenimente politice, cum vor fi Războiul de independenţă din 1877 şi Unirea Transilvaniei cu România şi reprezintă un ecou al răscoalei ţărăneşti din 1907. Astfel, de exemplu, compoziţiile corale ale lui Vidu din primele decenii ale secolului nostru, ca „Răsunetul Ardealului", exprimă aspiraţia de unitate naţională a poporului nostru. Chiar şi lucrarea „La şezătoare" de Tiberiu Brediceanu, compusă pe un libret cu o atitudine încă semănătoristă, prezentînd situaţia ţăranilor într-o viziune idilică, este plină de semnificaţie în sensul celor spuse cîndva de Musorgski, precum că, apariţia în artă a ţărănimii prevesteşte apariţia lor în arena politică ca un important factor social.

Ideea de a servi naţiunea prin artă, de a oglindi prin ea virtuţile şi aspiraţiile ei, spre progres, spre împlinirea socială şi naţională, spre ţelurile umane cele mai nobile este comună tuturor ramurilor artei româneşti de la începuturile ei, fie că este vorba de opera poetică a lui Eminescu, la care ideea naţională, aspiraţiile spre libertate ale poporului se împletesc în modul cel mai armonios cu destinul omenirii întregi, fie că este vorba de tablourile lui Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, de proza unor scriitori ca Nicolae Bălcescu şi Alecu Russo.

Purtătorul acestor idei, exponentul lor cel mai strălucit în domeniul muzicii este George Enescu, cea mai de seamă personalitate creatoare de pînă acum, care în istoria muzicii noastre înalţă creaţia românească pe un plan universal.

În mod firesc, la începutul carierei de compozitor, în sufletul său se dă o luptă pentru o sinteză organică a celor două culturi, germană şi franceză, pe care le-a asimilat. Dar Enescu nu are nici 16 ani cînd apartenenţa sa naţională, în ciuda distanţei care-l desparte de casă şi de influenţa mediului românesc, se afirmă în mod viguros în „Poema română", cîntată în primă audiţie în anul 1898 în cadrul concertelor „Colonne", atrăgînd atenţia lumii muzicale asupra compozitorului, copil încă. S-ar spune desigur că această primă puternică manifestare componistică într-un limbaj muzical, ale cărui elemente Enescu şi le-a însuşit în mod inconştient în primii şapte ani ai vieţii sale petrecute în mediul sătesc, ascultînd cîn-

tecul tarafurilor de lăutari, asistînd la toate obiceiurile vieții rurale, are un caracter de ordin sentimental, fiind o evocare duioasă a amintirilor fericite din copilărie, făcută de un despărțit de timpuriu de casa părintească. Dar atașamentul față de țară, sentimentul de apartenență la poporul român, devine o manifestare din ce în ce mai conștientă în activitatea creatoare a lui Enescu.

Creația lui George Enescu — venind „din inimă pentru a merge la inimă", cu scopul de a contribui la mersul înainte „spre mai bine" — zugrăvește simțirile trezite de peisajul românesc, bucuriile și durerile oamenilor simpli (Poema, rapsodiile), anumite tipuri de la țară. Muzica sa este expresia marii dragoste pentru patrie, pentru omul simplu din popor. Dar acest interes pentru viața țărănească nu trebuie văzut ca un aspect semănătorist al creației compozitorului, care s-ar mărgini să reflecte unele laturi mai mult sau mai puțin idilice, descriptive. Exprimîndu-se într-un stil izvorît din creația populară, marele compozitor a oglindit în creația sa într-un mod complex viața sufletească și spiritualitatea poporului său.

Dezvoltarea muzicii profesionale românești de după Enescu reprezintă, ca un aspect deosebit de caracteristic, procesul de pătrundere pe o scară din ce în ce mai largă a elementelor muzicii populare în formele muzicii culte. Folclorul devine forța directoare, baza de inspirație comună pentru majoritatea compozitorilor care contribuie la avîntul creației muzicale românești în anii de după primul război mondial, fie sub formă de material tematic împrumutat aidoma din nesecatul tezaur al muzicii populare, fie sub formă de model pentru o inspirație melodică mai mult sau mai puțin personală. Tradiția a fost continuată apoi și de compozitorii care scriu după primul război mondial : „Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Marin pescarul" de Marțian Negrea, „Alexandru Lăpușneanu" de Al. Zirra, „De la Matei cetire" de Ion Nona Ottescu și „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, sînt izvorîte dintr-o atitudine de critică a societății din acea vreme, din dragostea pentru trecutul istoric al poporului.

După marea cotitură de la 23 August 1944, cînd aspirațiile către libertate și progres au fost înfăptuite, oglindirea marilor evenimente din trecut și prezent, în lucrări simfonice, vocal-simfonice și dramatice, inspirația din viața și din înfăptuirile poporului, nu a încetat să fie un puternic stimulent al creației. Acesta atestă numărul mare de poeme simfonice, uverturi, simfonii cu semnificație programatică, oratorii, cantate, opere, operete aparținînd compozitorilor din toate generațiile și reprezentînd variate stiluri și modalități de realizare artistică.

Puternicile tradiții realist-patriotice ale școlii noastre muzicale constituie, în lumina celor arătate mai sus, temelia solidă pe care s-a înălțat edificiul culturii muzicale naționale în vremea noastră, cultură aflată în condițiile orînduirii socialiste, în plin proces de înflorire.

În anul acesta și în anii viitori, cînd se sărbătoresc atîtea mari evenimente istorice, vechea tradiție a muzicii românești se va manifesta într-o haină nouă, afirmînd cu vigoare atașamentul compozitorilor români la trecutul glorios, participînd cu entuziasm la mersul victorios al scumpei noastre patrii, în noua sa fază istorică de desăvîrșire a construcției socialismului.

MIRCEA CHIRIAC

Poema Română de George Enescu

Poema Română întregește moștenirea enesciană cu una din cele mai semnificative lucrări ale marelui compozitor. Privită după șaptezeci de ani de la crearea ei, Poema ne apare deosebit de însemnată prin sfera preocupărilor creatoare ale compozitorului-adolescent : dragostea de pămîntul natal și de popor, cu tot ce are mai evocator și pitoresc, dorința fierbinte de a valorifica în forme superioare ale muzicii bogatul tezaur folcloric românesc și de a-l face cunoscut întregii lumi, abordarea genului muzicii cu program asupra căruia autorul va reveni adeseori în cele șase decenii de creație care au urmat.

Dar poate cea mai mare însemnătate pe care Poema Română o dovedește astăzi constă în faptul că încă de aci, de la prima lucrare op. 1, Enescu ne arată filiațiunea sa directă cu compozitorii români ai veacului trecut. Este aci continuarea strădaniilor pline de abnegație ale unor compozitori ca G. Musicescu, Gh. Dima, Iacob Mureșianu, George Stephănescu, C. Porumbescu, E. Caudella și ale atîtor alții. Din acest punct de vedere, Poema Română semnifică acea verigă de legătură cu compozitorii care l-au precedat pe Enescu și față de care el reprezenta încă de la prima lucrare un important pas înainte. Se pare că, ametiți de strălucirea operei enesciene și de aprecierea de care se bucurau peste hotare încă din timpul vieții autorului multe lucrări ale sale, unii comentatori din primele decenii ale secolului nostru lăsau să se înțeleagă că creația enesciană a izvorît exclusiv din geniul autorului, instruit în marile centre muzicale ale lumii — Viena, Paris. Dacă se recunoștea contribuția pentru prima fază de creație — cea rapsodică — a elementului folcloric autohton, în schimb se ignora cu desăvîrșire meritul precursorilor, rolul compozitorilor români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a căror operă cît de modestă a contribuit în mod substanțial la stabilirea unui climat specific, unor năzuințe comune școlii naționale românești către sfîrșitul veacului trecut. Dar Poema Română prin caracterul de epopee națională, prin abordarea stilului epic înscris în subtitlurile lucrării, ilustrează perfect epoca în care a fost creată, epocă dominată de cucerirea independenței de stat a României, de afirmare a spiritului patriotic în literatură, artele plastice etc. Ea se înscrie alături de celelalte lucrări ale școlii naționale din acea vreme, de tablourile cu subiecte istorice ale lui Tăttărescu, Aman și Grigorescu, de baladele lui Bolintineanu, Alecsandri sau Coșbuc transpuse în muzică de Iacob Mureșianu, Gheorghe Dima, Eduard Caudella și de mulți alții.

La geneza acestei prime lucrări profesionale scrise de Enescu la vîrsta de 16 ani au contribuit de asemenea din plin și influențele curentelor muzicale ale vremii : dezvoltarea școlilor naționale de muzică din răsăritul, nordul și centrul Europei, precum și avîntul neoromantismului german pe care Enescu copil, elev al Conservatorului din Viena, avusese ocazia să-l cunoască îndeaproape. Muzica cu program atît de îndrăgită de Liszt era acum continuată cu asiduitate de Richard Strauss, care numai în decurs de cîțiva ani între 1889—1895 scrie cîteva din cele mai valoroase poeme simfonice ale sale.

Desigur în țară erau atîtea de făcut ! Indiferența autorităților stînjenea eforturile și sacrificiile materiale pentru crearea unui teatru de operă permanent, depuse de George Stephănescu pentru înfăptuirea acestui deziderat național, iar greutățile imense întîmpinate de Eduard Wachmann în organizarea concertelor simfonice abia îi permiteau să dea 4—5 reprezentații pe an. Și totuși, publicul era dornic să se cultive, să se instruiască. Timidele manifestări ocazionale erau primite cu căldură. Concertele erau rare, dar cores-

pundeau unor necesități spirituale reale. Publicul de atunci era avid de muzică și bucuros să asiste la concerte care conțineau adeseori : o uvertură la început și alta la sfîrșitul programului, un concert instrumental, o simfonie, arii de operă, selecțiuni din operete etc., programe care atingeau uneori 3—4 ore de muzică. Publicul acelor timpuri ? Intelectuali și mici slujbași, lumea din protipendadă, profesori, învățători, preoți, studenți și tineret din care nu lipseau pletoșii acelor timpuri pe care oamenii de spirit îi numeau „moftangii" (Caragiale), „fasoneli" (Ranetti), de altfel, toți entuziaști și dornici să cunoască marile capodopere ale muzicii universale.

Plecat pentru continuarea studiilor la Paris, Enescu găsește aci un mediu foarte favorabil „exotismului muzical". Succesele înregistrate de concertele ruse la Expoziția Universală din 1889 cu orchestra dirijată de Rimsky Korsakov și cuprinzînd lucrări de Borodin, Rimsky etc., apariția lui Debussy care în 1893 cu „Prélude à l'après-midi d'un faune", lucrare de importanță excepțională a impresionismului muzical afirmaseră năzuința către lumea țărmurilor îndepărtate, contribuiseră la crearea unei atmosfere deosebit de prielnică acestei tendințe.

În spiritul acelorași preocupări trebuie interpretat îndemnul pe care Gabriel Fauré, profesorul de compoziție de la Conservator, îl da studenților săi să cînte frumusețile plaiurilor natale, să prindă esențialul din comoara neprețuită a intonațiilor și ritmicei cîntecului popular.

Acest imbold rodi în clasa lui Fauré cîteva creații ce au rămas bunuri definitiv cîștigate ale artei muzicale. Maurice Ravel, care încă din 1895, scrisese o Habaneră pentru pian, trecu acum (1897), la conceperea unei lucrări mai ample înglobînd și Habanera : Rapsodia Spaniolă pentru orchestră care de altfel va fi prezentată public abia în 1907. Dragostea lui Ravel pentru muzica spaniolă pe care el o simțea atît de apropiată îl va preocupa necontenit în întreaga sa creație. Celălalt coleg de clasă, italianul Alfredo Casella răspunde aceleiași chemări cu rapsodia Italia (op. 11), lucrare scînteind de verva însorită a peisajului mediteranean.

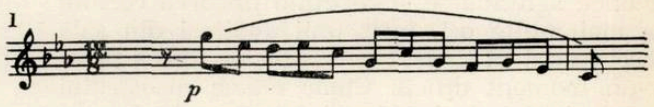
Românului George Enescu, îndemnul îi merse direct la inimă : Poema Română, față de lucrările anterioare, de școală, îi puse probleme noi : cum să fie prezentat mai bine, mai complet peisajul României cu bogatele lui cîmpii și munții falnici, cu străvechile mănăstiri ascunse sub coamele blînde ale dealurilor, ale României ca stat independent, din păcate atît de puțin cunoscut în apus. Imaginea ce și-o făuri acum compozitorul adolescent prezintă întrucîtva acea sinteză de fermecătoare naivitate a satului românesc ce se întîlnea adesea pe coperțile abecedarelor de odinioară : casele frumos rînduite printre care se disting în cadrul peisajului românesc, școala, biserica etc.

„Încercasem să pun în această Suită simfonică unele din amintirile din copilărie transpuse sau mai bine zis, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată : ea reînvia din imaginile dragi ale pămîntului natal pe care-l părăsisem de mai bine de 8 ani. Încă și astăzi regăsesc în această lucrare farmecul și peisajele țării mele" avea să scrie în amintirile lui, în ultimul an al vieții, George Enescu.

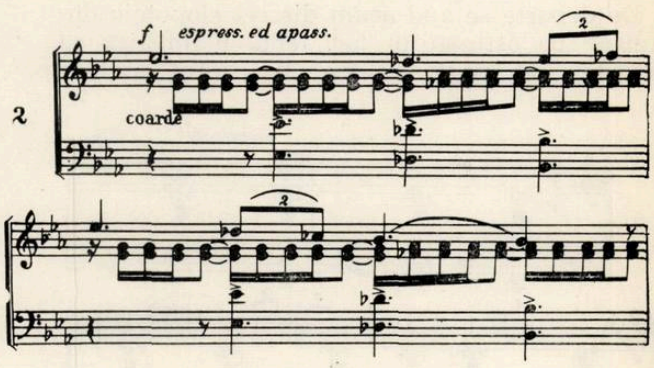
★

Lucrarea este structurată în formă de suită programatică, părțile componente ce decurg firesc una din alta sînt concepute astfel încît să fie cîntate fără întrerupere.

O primă temă cu caracter pastoral, în do minor

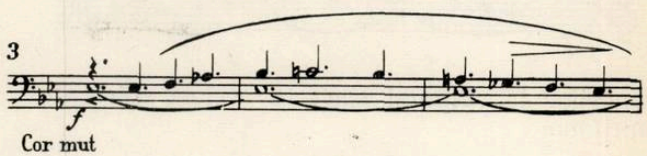


se amplifică ușor trecînd prin cîteva tonalități apoi stabilindu-se pe mi bemol. Aci, o nouă temă cu un caracter pasional și neliniștit ne face să presimțim îndeaproape tema a II-a din partea finală a Simfoniei I, aparținînd aceleiași perioade de creație :



Suprapusă pe repetarea ostinată a trei sunete : mi b., re b., si b., la clopote și alte cîteva instrumente, tema se liniștește curînd făcînd loc intrării unui cor mut, din culise. „Sîntem la priveghiul unei zile de sărbătoare... Se aud clopotele de seară și prin ușa larg deschisă cîntecul preoților".

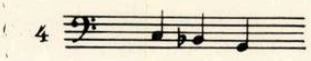
Corul mut prezentat à capella, inițial de bași



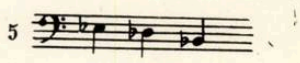
este reluat în spirit de antifonar de tenor, apoi revine ostinato-ul clopotelor, în nuanțe scăzute, ca din depărtare.

Un aparat orchestral amplu este folosit de compozitor pentru a sugera descrierea peisa-

jului românesc ; în cadrul acestuia un loc deosebit ocupă corul de culise și trei clopote



de asemenea în culise, în afară de celelalte trei clopote

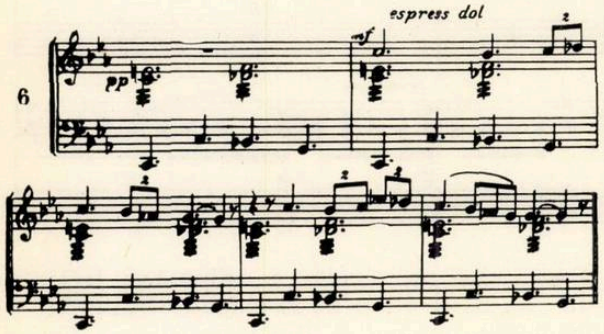


pe care le-am întîlnit înainte, ce fac parte din aparatul de percuție al orchestrei.

(După aproape jumătate de veac de la prima execuție la București a Poemei Române, Enescu își amintea zîmbind un episod legat de acest cor de culise. La concertul de la Ateneu, corul de culise pierzînd intrarea produse un serios decalaj. Enescu a reușit să restabilească ordinea agitîndu-se și repetînd intrarea corului de mai multe ori, încît unii auditori din sală observaseră că tînărul autor-dirijor trecea printr-un moment dificil. Chiar mama maestrului sosită special de la Liveni îi spuse după concert că tremura jacheta pe el consumîndu-se să învingă momentul critic).

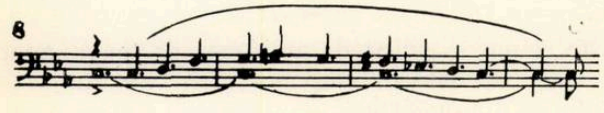
După scurtul episod al corului, o revenire a temei pastorale îmbinată cu tema „clopotelor" ne readuce atmosfera de veche istorisire a plaiurilor românești.

De departe se aud acum discret clopotele din culise : pe ostinato-ul lor, tema neliniștită cu caracter de rugă, revine la cornul englez :



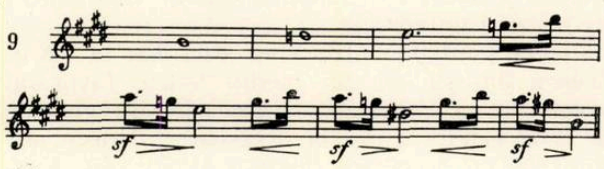
Corul reia, în do minor aceeași ritornellă însă în ordine inversată :

tenorilor le răspund bașii în același spirit de antifonar.

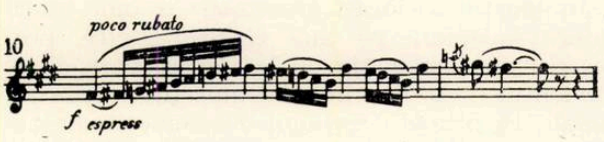


Caracterul vădit psaltic al motivului este subliniat și de prezența isonului ce îl susține neîntrerupt de la punctul de pornire la acel de întoarcere. Este interesant de remarcat că toate aceste intervenții corale din prima parte a lucrării sînt à capella, desigur pentru a reproduce mai evident subiectul propus în program.

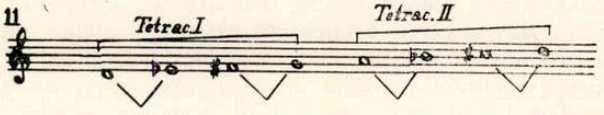
A doua secțiune a primei părți. În subtitlul acestui Adagio autorul însemnează : „Se lasă noaptea. Clar de lună. Se aud din depărtare fluierele păstorilor". Armonii pline la coarde cu surdine pe mai multe registre în pianissimo. Arpegii de harpă. Oboiul și cornul englez aduc o temă nouă în valori mari :



Această temă reluată de o violină solo (pe arpegiile harpelor, flautelor și clarinetelor) se pierde treptat. Melodia care urmează, pe care Enescu o numește în Amintiri „nostalgica doină", este vestita „Doină a Oltului" :



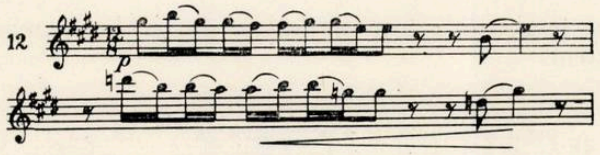
Această doină cu un caracter cromatic oriental (majorul cu treptele 2 și 6 coborîte, asemănător glasului al VI-lea psaltic) are două tetracorduri identice



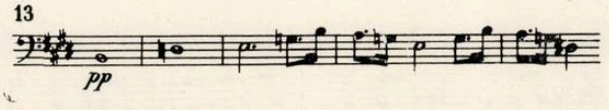
compuse din secundă mică, secundă mărită, secundă mică, despărțite printr-un ton ; aceasta îi conferă un puternic caracter exotic, fiind răspîndit pe o întinsă zonă folclorică a orientului apropiat cuprinzînd Balcanii, Asia Mică, Caucazul, etc.

Modul amintit se pare că se afla în mare vogă pe la sfîrșitul secolului trecut, fiind considerat de muzicieni ca Eduard Caudella ca unul din cele trei moduri reprezentative pentru muzica românească (Poslușnicu). În orice caz, lucru sigur este că această doină a fost citată adeseori în diverse lucrări românești cu caracter rapsodic, potpuriuri, suite, etc. în decursul a mai bine de jumătate de veac, începînd cu Scena Pastorală Română de Elinescu și terminînd cu andantele din Concertul pentru vioară de M. Socor, cînd pare a fi fost semnalată pentru ultima dată. În Poema Română, doina este

prezentată de un flaut solo, un al treilea flaut în afară de cele din ansamblul simfonic, pe un fundal de tremolo al violinelor I și un flageolet al viol. II (ex. nr. 10). Urmează o dezvoltare a acestei teme : un dialog între viorile I și II comentează un motiv derivat din tema pastorală de la începutul poemului



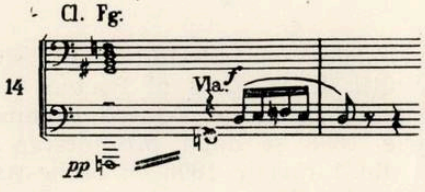
prin intervenția unei violine solo precum și a solo-urilor de flaut, oboi, fagot. Parcă întreaga natură tresare la chemarea doinei. Tromboanele și trompetele în fa suprapun motivul inițial al Adagio-ului :



Excelentul episod constituie o primă dovadă de măiestrie a tînărului compozitor anticipînd cu cîțiva ani cele mai reușite momente ale Rapsodiilor (scrise în 1901—1902). (vezi articolul Rapsodiile Române de G. Enescu. Rev. Muzica nr. 7/1958).

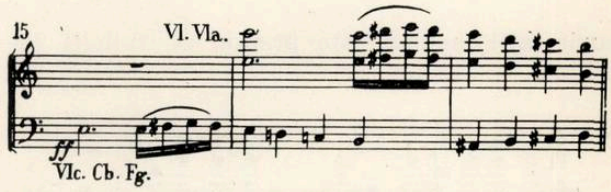
Revenirea doinei la flaute și corn englez este urmată de o mică codă : s-ar părea că un ultim refren al unui fluieraș (Allegro vivo) se mai aude în noapte. Apoi întreaga natură se liniștește. Partea doua începe cu acel calm apăsător dinaintea furtunei ; subtitlul autorului ne ajută : „Luna se acoperă de nori, se aud bubuituri de tunete, furtuna se deslănțuie".

Caracterul descriptiv de poem simfonic al acestei părți oferă autorului posibilitatea de a introduce un element puternic dramatic, subliniind poate în același timp numeroasele furtuni care au trecut peste poporul nostru în decursul veacurilor. Atmosfera neliniștită de la începutul acestui episod este subliniată de tremolo-urile timpanelor și al coardelor grave ; abia se mai aude tema pastorală de la începutul lucrării. Un scurt nucleu tematic, al „furtunii", puternic, pregnant, apare la violă :

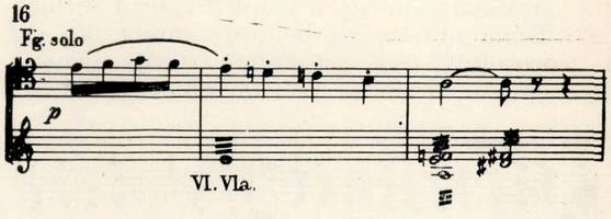


Corul din culise intervine din nou în acest tablou pentru a mări tensiunea dramatică ; de această dată el nu mai este prezentat à capella ca în primul tablou, ci intervine cu lungi pedale în cadrul amplului aparat muzical folosit ca un timbru în plus, împreună cu tremolo-urile coardelor, bateriilor, note lungi ale suflătorilor, glisande suitoare și coborîtoare etc.

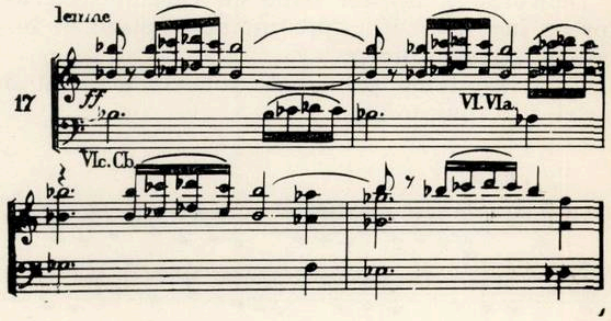
Numeroase canoane sporesc încordarea :



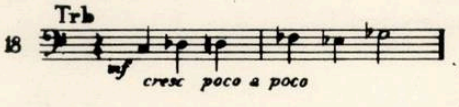
Nucleul tematic al „furtunii" este mereu îmbogățit, utilizat ca un puternic element dinamic ; cîteva clipe de liniște ; acum motivul se insinuează discret, sugerînd parcă primele picături de ploaie



dar îndată antrenează, într-un canon întreaga orchestră, subliniind întețirea furtunii.



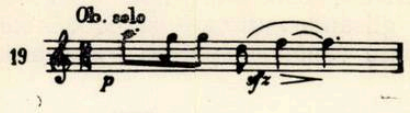
Un mare crescendo la tromboni soli pe tema



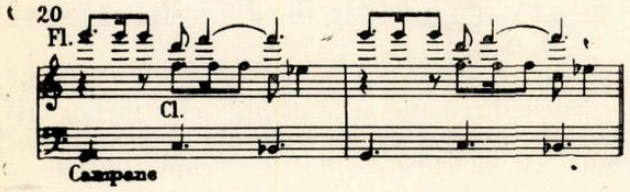
creează marele apogeu al furtunii și punctul culminant al acestei părți. La aceasta contribuie dialogul tot mai strîns al motivului furtunii la viori și lemne, un lung tremolo de baterie și cîteva intervenții a corului din culise. Pe un lung tril a doi timpani pornind de la fff se scade treptat pînă la pp. Tot mai rar și depărtat se aude motivul furtunii. Momentul acesta face dovada unui larg suflu simfonic al compozitorului și este realizat cu o siguranță a meșteșugului pe care muzica românească nu o cunoscuse înainte de apariția Poemei.

O nouă indicație în partitură : „Furtuna se calmează ; apar zorile ; cîntecul cocoșului ; clopotele bat de sărbătoare".

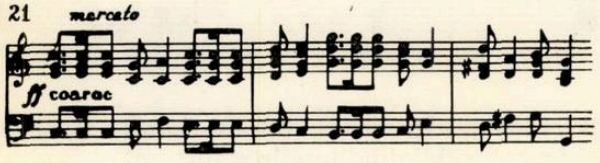
Cîntecul cocoșului



auzit întîi la oboi este preluat de ceilalți suflători.

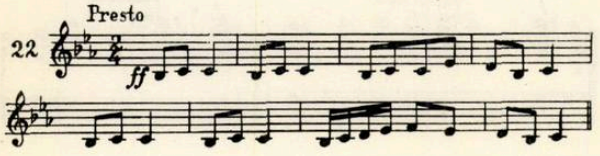


Episodul are caracterul unei scurte punți ce pregătește trecerea spre un nou moment dinamic, strălucitor „Ziua a venit. Poporul se adună". Tema următoare, derivată direct din cea a „cocoșului" este prezentată într-o armonizare simplă, corală, la instrumentele de coarde :

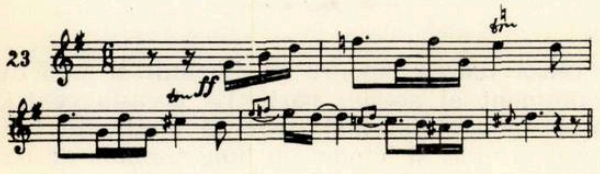


Dezvoltarea acestei teme cu caracter sărbătoresc face tranziția spre un nou episod al lucrării : „dansul începe".

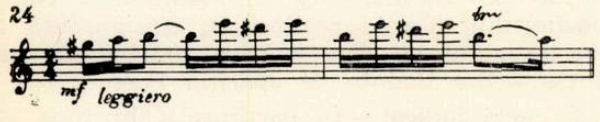
Cele trei teme principale folosite aci sînt o sîrbă, (Ce spui, mă !),



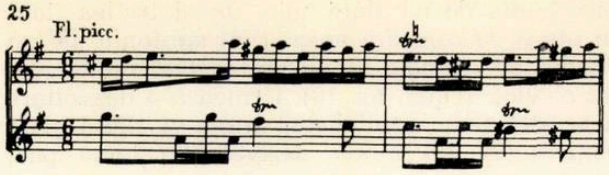
prezentată în 3 variante orchestrale, apoi o „horă boierească"



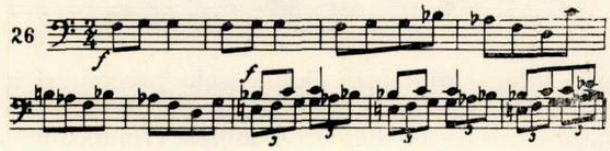
și în sfîrșit renumita horă „Șapte scări"



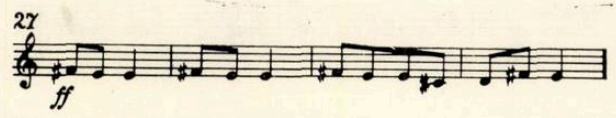
care-i dau posibilitatea autorului să le dezvolte, să le contrapuncteze una cu alta,



să le prezinte într-un fugato din ce în ce mai strîns,

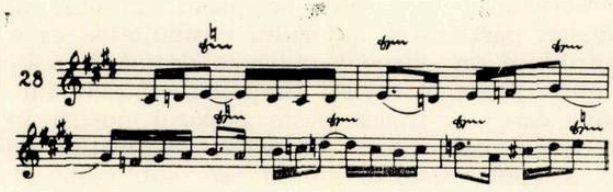


să le răstoarne,



într-o atmosferă strălucitoare care prevestește îndeaproape măiestria tratării temelor populare din Rapsodia I-a.

Un scurt Adagio readuce doina cu o tratare foarte apropiată de cea din prima parte a Poemei. Cu toate că hora „Șapte scări" revine de mai multe ori, autorul evită să o expună vreodată în întregime, ceea ce i-ar fi dat posibilitatea tratării tocmai acelei părți sincopate, cu deplasarea accentelor care face farmecul inegalabil al acestei capodopere lăutărești :



Un mare crescendo bazat pe tratarea primei teme de joc servește de tranziție și pregătire a apoteozei finale a lucrării.

★

Este neîndoios — judecînd după succesul primei audiții de la Paris al Poemei Române cu orchestra dirijată de Eduard Colonne din 6 februarie 1898 și după prezentarea de la București din 1 martie 1898 cu orchestra dirijată de George Enescu, concert care repetat de patru ori în același an a însemnat consacrarea lui Enescu ca compozitor — că Poema Română era sortită dintru început să umple un gol de mult resimțit în muzica românească. Într-adevăr această lucrare, adevărat moment

crucial în evoluția muzicii noastre, reprezintă încununarea unui efort al atîtor compozitori români ai veacului trecut a căror pasiune, abnegație și idealuri creatoare le-am arătat la începutul acestui articol, pe care astăzi îi numim cu un termen ce sună pejorativ „înaintași", al năzuințelor lor înflăcărate de a ține pasul cu evoluția literaturii noastre și a plasticii românești care către sfîrșitul veacului trecut își dăduseră marii lor clasici.

Poema Română este înainte de toate românească, mai ales ca exponent al acestor năzuințe ; după cum s-a văzut, atît concepția lucrării cît și materialul tematic folosit nu era deosebit de cel pe care se bazau cele mai multe lucrări ale contemporanilor români precursori ai lui Enescu. Ceea ce deosebește însă radical prima lucrare enesciană de strădania celorlalți este un singur lucru și anume cel esențial : reușita !

Desigur, de la această primă lucrare scrisă la 16 ani și pînă la marile creații de mai tîrziu, drumul este lung : vor mai trebui compozitorului aproape șase decenii pînă la acel op. 33 — Simfonia de Cameră — care încheie opera enesciană, încă șase decenii pînă cînd să poată spune împreună cu poetul latin „exegi monumentum aere perennius".

Dar Poema Română trăiește prin sinceritatea și spontaneitatea ei, ne cucerește prin căldura cu care vorbește lumii despre noi, ne emoționează și astăzi prin capacitatea de transfigurare creatoare a bogatului material tematic folosit. Soră bună cu cele două Rapsodii pe care le precedă doar cu cîțiva ani, Poema română a făcut împreună cu acestea mari servicii artei românești ducînd peste mări și țări o parte din geniul creator al poporului român.

Conferirea unor ordine și titluri

În cadrul unor solemnități care au avut loc la Consiliul de Stat, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, Chivu Stoica, a înmînat unele ordine și titluri. Dintre acestea consemnăm pe cele din domeniul muzicii.

Pentru merite deosebite în domeniul creației muzicale și activitate îndelungată în slujba artei românești, cu prilejul împlinirii vîrstei de 90 de ani, compozitorului Tiberiu Brediceanu i-a fost înmînat ordinul „Meritul cultural" clasa I.

Pentru merite deosebite în activitatea cultural-artistică desfășurată în rîndul militarilor și oamenilor muncii, a fost conferit Ansamblului de cîntece și dansuri al Forțelor Armate, cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființare, ordinul „Meritul cultural", *clasa I. De asemenea 20 de membri ai ansamblului au fost distinși cu ordinul* „Meritul cultural", *clasa a III-a și a V-a.*

Pentru merite excepționale în activitatea cultural-artistică, a fost conferit titlul de „Artist al poporului din Republica Socialistă România" *Colonelului Dinu Stelian, dirijor. Titlul de* „Maestru emerit al artei din Republica Socialistă România" *a fost conferit maestrului de dansuri Gheorghe Baciu, pentru merite deosebite în domeniul creației coregrafice și în activitatea cultural-artistică, iar titlul de* „Artist emerit al Republicii Socialiste România" *a fost conferit dirijorului Radu Botez, pentru activitate dirijorală îndelungată și pentru merite deosebite în acest domeniu, precum și maestrului de dansuri Vladimir Bedea și solistului vocal Ion Bogza, pentru realizări valoroase în domeniul artistic.*

Ordinul „Meritul cultural" *clasa a III-a a fost conferit lui Romeo Drăghici, pentru merite deosebite în organizarea muzeului „George Enescu" și pentru contribuția adusă la popularizarea vieții și activității marelui muzician.*

EMILIA COMIȘEL

Războiul de independență oglindit în cîntecul popular

Ca și alte evenimente istorice, războiul pentru cucerirea independenței naționale a stîrnit un puternic ecou în cultura românească, în folclor-creație orală, colectivă a celor care au avut un rol hotărîtor — și în arta și literatura individuală. Scriitori, poeți, pictori, compozitori au glorificat actele vitejești ale soldaților și sergenților români, „eroismul curcanilor" (N. Grigorescu, Henția, Coșbuc, Alecsandri etc.). Recunoscînd „comportarea patriotică a maselor populare, țărani și orășeni" (N. Iorga), istoricii subliniază că „dintre toate clasele, țăranii au dat contribuția cea mai mare... prin sacrificii imense, atît pe front, alături de armatele ruse, cît și în spatele frontului" (Istoria României, București, IV, 1964, p. 635). Din statistici rezultă că din 4 293 de morți, 4 065 erau de la sate.

Cîntecele populare despre Războiul de independență sînt relativ puțin numeroase și aceasta din mai multe motive. La sfîrșitul secolului trecut, adunarea tezaurului folcloric se făcea în mod întîmplător iar textele poetice se publicau de cele mai multe ori separat de melodie. De aceea posedăm astăzi puține melodii. Cele mai vechi texte poetice au apărut în ziarele și revistele vremii (Columna lui Traian, Contemporanul, Revista Poporului, Șezătoarea, în „Călindare" etc.) și în cîteva colecții de literatură populară (G. Dem. Teodorescu : Poezii populare române, București, 1885. G. Alexici : Texte din literatura poporană română, Budapesta, 1899, Gr. Tocilescu : Materialuri folcloristice, București, 1901, etc.). Pe de altă parte, trăirea războiului următor, din 1918, a îndreptat atenția și inspirația maselor spre noul eveniment, spre realitatea imediată, pentru a cărei descriere au fost utilizate multe din imaginile poetice și muzicale deja cunoscute.

Materialul despre războiul de independență, din care vom prezenta o mică parte, descrie, uneori în imagini de un profund realism, momentele și personagiile care au impresionat mai mult poporul.

Plecarea tineretului din sate și jalea celor rămași :

M-ai făcut un diamant
M-ai dat oștii la-mpărat,
La-mpărat la Calafat (Contemporanul, Iași, 4, 1885).

sau :

Cînd ți-am fost, maico, mai drag
M-o jurat Carol sub steag... (Tătărușa-Baia)
C-ala e om cu belea
Vine ordin și mi-l ia
Și mi-l trece Dunărea,
Aproape de Turchia,
Mai în sus de Plevina (Gr. Tocilescu, p. 358).
Cîți feciori de virsta mea
Tăți trecură Dunărea,
Cîte patru-alăturea ;
Din picioare tremurînd,
Maicile năpoi plîngînd.
— Întoarce-ți, maice, năpoi
C-acol' unde merem noi
Niș nu-i pită, niș nu-i grîu,
Numa' sînge pînă-n brîu ;
Întoarceți, maice, năpoi
C-acol' unde merem noi
Niș nu-i fin, da'niș nu-i iarbă,
Numa sînge pînă-n barbă... sau :
Frunză verde de sunduc,
Vine vremea să mă duc
La-un spurcat dușman de turc... (G. Alexici, ed. 1966, p. 181—182, 193).

Idei similare întîlnim și în colecția lui Al. Vasiliu (Cîntece, urături și bocete de-ale poporului, București, 1909, p. 93, 94 ; 92 — cu melodie) :

Săracii feciori din sate,
Cum mi-i strîng pe la cetate
Le dau straie spintecate
Și mi-i trec în ceia parte,
Unde nu-i spicu de grîu
Numa' sînge pînă-n brîu ;
Unde nu-i spic de secară,
Numa' sînge pînă-n scară ;
Pînă-n scara murgului
Îi sînge de-a turcului....

la care se adaogă versuri cunoscute din cîntecele de cătănie :

Rămîi, maică, sănătoasă,
Dacă n-ai fost bucuroasă
Să mă vezi umblînd prin casă....

Plecarea soldaților, fie la Plevna fie la Rahova, este un motiv foarte răspîndit :

Foaie verde și-o lalea,
Trecui miercuri Dunărea
Pe cîmpie-n Racova.... (Fgr. 2738, Runc-Gorj, cul. C. Brăiloiu).

În cîteva Memorii scrise în timpul războiului, se descrie entuziasmul cu care a fost primit ordinul de a trece Dunărea, nerăbdarea soldaților de a realiza „speranțele națiunii" (Istoria României, p. 617) : „ei jucau brîul, bătuta și căzăceasca" (Șt. Georgescu-Sergent, București, p. II, 1891). De aceea nu ne surprind versurile :

Dealu de la răsărit
Vedea-l-ași de foc pîrlit
S-aud goarnele sunînd,
Darabanele bătînd
Și maiorii comandînd.
Dorobanții-n marș mergînd
La granița Turculuí
Unde-i greu soldatului———.... (Tătărușí-Baia).

În balada din Timoc (Poezii populare de la românii din Valea Timocului, C. Sandu Timoc, Craiova, 1943), cu o amplă desfășurare epică, apar nume de sate în care s-a purtat războiul, aspecte ale cruzimii turcilor :

Tăia copilași de-i mici
Și-i punea-n coarne la bici
Pe care-l găsea-l tăia
Toată lumea spăimînta... (p. 281).

ale vitejiei soldaților, petrecerea de la Vidin („Dii"), la sfîrșitul războiului etc.

Orașul în care luptele au impresionat mai mult pe români este Plevna :

Foaie verde busuioc,
Tot orașu-i cu noroc,
Numai Plevna arde-n foc.... (T. Pamfile, Cîntece de țară, București, 1913, p. 285).

iar :

De la Plevna mai la vale,
Șapte drumuri și-o cărare
Și-un izvor de apă rece,

Cine bea de dor îi trece ;
Am mers singur și-am băut
Și de dor nu mi-a trecut. (T. Pamfile, p. 285).

La Plevna luptele sînt îngrozitoare :

Sus la Plevna și rădute,
Stau păginii mii și sute,
Stau la pîndă pitulați
Ca zăvoii cei turbați.
Răpciugoșii cum tușesc
Cu ghiulele ne stropesc... (Hotarele — reg. București, fgr. 6736) ;

în același cîntec este amintită și Griviția, un alt cîmp de lupte :

Fata lui Gasin Osmanu
Griviția, poartă colanu ;
De-ași putea i l-ași lua
Îndărăt nu l-ași mai da
Ca să-i secе inimioara
Cum mi-a secat ea pe-a mea...

Nu numai oamenii sînt îngroziți, chiar forțele naturii se opresc din mers :

Foaie verde salbă moale,
Cît e pămîntu de mare
Numai foc, potop și jale.
S-a oprit luna din cale
Și-ntreabă pe sfîntu soare :
Ce ne facem, frățioare ?.... (O. Papadima, Cu cît cînt, atîta sînt. București, 1963 ; din Valea Muscelului-Ploiești).

Românii și aliații lor luptă cu curaj, ceeace înspăimîntă pe adversari :

Dumnezeu să te păzească
De lupta dorobănțească
Că se pun spate la spate
Și se luptă pîn' la moarte ;
Și cu arma într-o mînă
Și se tîrăsc prin țărînă (Izvorașul, 13, 1934).

Iar comandantul turcilor încearcă să-și încurajeze armata astfel :

Osman pașa,
Sta-n mijloc și-mi se gîndea
Și din gură-așa grăia :
Săriți, turci, săriți, agale,
Că muscalii ne-mpresoară
Și românii ne omoară... (C. Rădulescu-Codin, Cîntece de război zise de flăcăi și fete între 1914—1919, București, 1919).

Cruzimea turcilor este sesizată și în versurile :

Frunză verde trei magdale,
De la Plevna mai la vale
Să-mplimba Hosman călare
Cu cialmaua-n supri soare (?)
Și tot strigă-n gura mare :
Că frică de nime' n-are.
S-a-ntîlnit c-un căciular :
— Bună ziua, măi române,
— Mulțumescu-ți, măi păgîne.
— Măi române, măi române,
Oi să beau sînge din tine.
— Măi păgîne, măi păgîne,
Cît a fi arma la mine
Nu mai bei sînge din mine.
Hai pornești de-aici, păgîne,
Să nu dau c-un glonț în tine..... (Al. Vasiliu, p. 93).

Dar vitejia soldatului român este remarcată și de căpeteniile dușmanilor :

Dar Hosmanu ce zicea ?
— De unde vii, domnule ?
— De la Plevna, turcule.
— Ce-ai mai văzut, domnule ?
— Bătălii, turcule,
Care din care mai mare
Tot România-i mai tare (Al. Vasiliu, p. 94), sau :
...Cu pușcă și cu halice
Unde-oi da, turcul să pice ;
Cu pușcă de cea domnească
Unde-oi da să nimerească.... (Gr. Tocilescu, p. 354).

Dar lupta se ducea cu :

Cu tunuri, cu bombarale,
Cu sulița la picioare
Strălucind ca mîndrul soare (T. Pamfile, p. 285).
Cu tunuri, cu bombarale
Ne dă țării rotogoale
Să ne frigă, să ne arză.... (Lapoș-Mizil, fgr. 714 a, cul. C. Brăiloiu).

Dunărea este martora suferințelor și a grozăviilor războiului, din ea vrea românul să-și facă cerneală pentru a scrie celor dragi de-acasă :

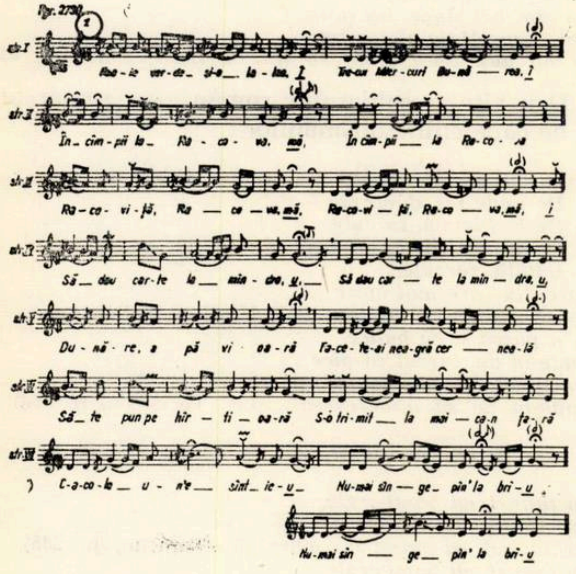
Dunărice, apă lată,
Ce vii așa tulburată ?
— Cum focu nu mi-oi vini ?

La capătu văii mele
Să bat două taburi grele
De răgute tinerele.
Care cu care să-nving
Tăt în Dunăre să-mping ;
Feciorașii de rumân
Să împing de nu rămîn... (T. Papahagi, Graiul și folklorul Maramureșului, București, 1925, p. 6) ; sau :
Dunăre, apă vioară,
Face-te-ai neagră cerneală,
Să te pun pe hîrtioară,
S-o trimet la maica-n țară.... (Retișul-Agnita, F. A. 4988, cul. I. Cocișiu).

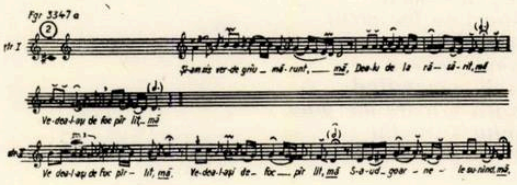
Sau :

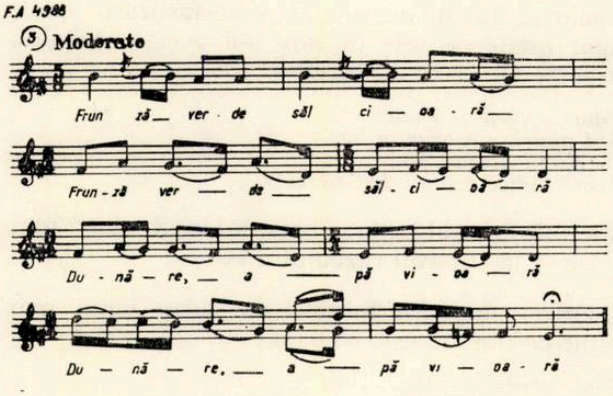
Racoviță, Racova,
Mai lărgește valea ta,
Să dau carte la mîndra ;
Carte-n patru colțurele,
De-asupra numele mele... (Runc-Gorj).

Textele poetice au fost cîntate pe melodii aparținînd mai multor genuri : Cîntec propriuzis, cîntec în ritm măsurat de dans, recitativ epic, romanță. Melodiile au, în genere, trăsăturile specifice graiului muzical de unde au fost culese... Cîntecul din Oltenia are forma cea mai simplă dintre toate piesele cunoscute, dar este de un dramatism pregnant. Strofa melodică, alcătuită numai din două rînduri melodice, se desfășoară într-un exacord eolic, cu subton și cadență frigică, într-un parlando-rubato, în care se conturează peonii 1 și 3. Variațiile strofice sînt mari, dovadă a participării intense a interpretului, a trăirii conținutului pe care îl exprimă cîntecul.

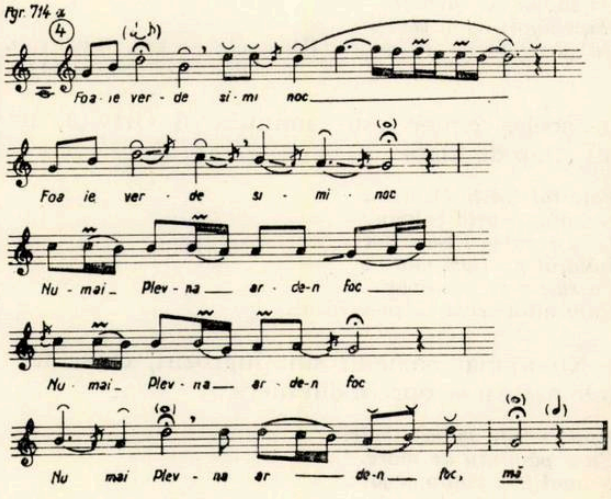


Asemănarea structurală și melodică a cîntecului din Moldova (Tătăruș) cu cel din Transilvania (Retișul) ne sugerează ipoteza circulației aceluiași cîntec în mai multe regiuni, fenomen explicabil deoarece au fost creiate într-un mediu format din români veniți din toate colțurile țării. *Busuioc mîndru crăcos* (nr. 2) are, ca și nr. 3 ,aceleași cadențe (pe tr. 4 și subton), se desfășoară pe un eolic cu cadență frigică și formule melodice înrudite. Dar în timp ce primul este format din numai 3 rînduri melodice (trăsătura specifică locală), al doilea are 4 rînduri și ritmul este într-un giusto-silabic, alternînd peon 1 cu ionic minor sau cu dipiric și peon 4. În cîntecul din Moldova se observă tendința de destrămare a strofei melodice.

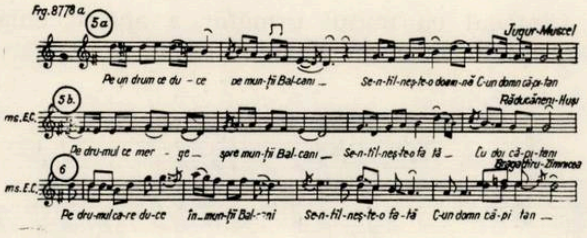


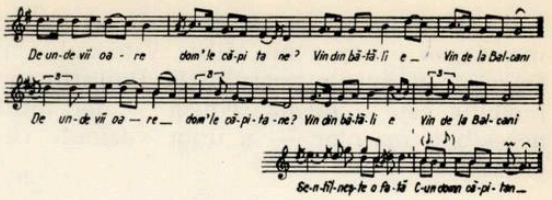


Cîntecul din Lapoș (nr. 4), singurul în mixolidic, are prima parte în parlando rubato iar a doua în giusto. Cadențele (pe 5 și 1) sînt cele cunoscute acestui mod. Tot din două părți, dar cu refren pentasilabic, este și un alt cîntec din Tătăruș (pe care nu l-am dat aici), a cărui melodie oscilează între *mi cromatic* (cu secundă mărită între tr. 2 și 3) și *mi frigic*. Alte melodii sînt în ritm de *horă boierească* cu tendință spre parlando (fgr. 6736) dar în același mod de *mi cromatic*.



Ultimele melodii (tip 5 și 6) sînt romanțe de origine cvasi-folclorică, în major și ritm măsurat, poco rubato, pe versuri de 11—12 silabe, metru necunoscut versificației populare. Această romanță, alături de altele, a avut o circulație largă atît în mediul rural cît, mai ales, în cel urban. În satele românești din Timoc (R. S. F. Iugoslavia) a circulat o baladă despre războiul la care au participat și ei, cîntată pe recitativ epic





În concluzie, cîntecele despre războiul de independență au un caracter liric — ca și alte cîntece istorice — textele poetice sînt scurte, fără o dezvoltare amplă, cuprinzînd versuri comune mai multor genuri (versuri „călătoare", cu ajutorul cărora poporul exprimă situații și sentimente similare). În aceste cîntece s-a păstrat ecoul luptelor de la Plevna și de la Grivița, constituind adevărate documente artistice din viața poporului nostru.

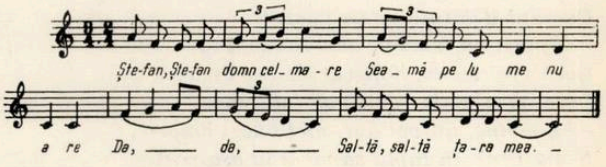
Din cîntecele lui 77

În urmă cu zece ani, a fost descoperit un manuscris, muzical în notație psaltică, datat din anul 1883 [1]). Cuprinsul acestuia constă din creații variate ca origine și stil, care circulau pe atunci în mediul școlar, și anume: Cîntece populare sau în stil popular, cîntece școlare, romanțe și cîntece patriotice. În total sînt 32 de piese care au text și melodie, la care se adaugă textul cîntecului „Mugur, mugurel", preluat după A. Pann. Notația — făcută pe un caiet de dictando de format obișnuit — prezintă numeroase stîngăcii, atît în ceea ce privește ortografia semnelor cît și indicarea intervalelor, ceea ce ne determină să credem că a fost realizată de elevi, luînd cîntecele fie direct din circulația orală, fie transpunîndu-le din notația liniară. Pentru consemnarea unora de către elevi, direct din circulația orală, pledează faptul că autorul unui text — în mod cert și al melodiei — își făcea studiile la seminar.

Dintre aceste cîntece desprindem un mănunchi de opt piese care reprezintă — după cum vom vedea — fie cîntece patriotice, fie creații legate direct de Războiul pentru Independență.

După cum se poate lesne verifica, în momentele cruciale pentru soarta poporului român, recapătă circulație intensă unele cîntece mai vechi, sau se făuresc creații noi, în care apar figurile mărețe ale trecutului glorios al poporului nostru. Așa s-a întîmplat în jurul anului 1877, cu cîntecul despre Ștefan cel Mare, pe care îl întîlnim și în manuscrisul menționat mai sus.

Prima mențiune a acestui cîntec datează din anul 1574, și o datorăm călătorului polonez Matej Strijkowsky. Vasile Alecsandri a cules și publicat două variante ale acestui cîntec [2]). Dacă s-ar compara textul de mai sus cu variantele Alecsandri, s-ar putea vedea că nu este vorba de o simplă preluare, ci de o re-creare, așa cum se întîmplă de obicei în practica populară și cum vom observa și cu privire la alte cîntece care urmează. Melodia se deosebește de cea cunoscută prin armonizarea lui Ion Vidu.



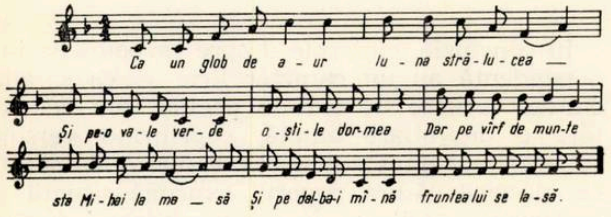
CÎNTECUL LUI ȘTEFAN

Ștefan, Ștefan, Domn cel Mare,
Seamă pe lume nu are
Da, da, saltă, saltă țara mea.
El și-a pus peptul hotare
De-oprește hoarde tătare
Și turcii pe smei călare.
Ștefan, Ștefan, Domn cel Mare,
La Suceava cuibu-și are
Și din cuib adesea sare,
Și din cuib cînd el sare,
Se bate-n patru hotare
Și-aduce țării scăpare.

[1]) Manuscrisul a fost aflat de profesorul I. Nijloveanu, de la liceul din orașul Slatina, la unul din urmașii autorului, Gheorghe Roșculescu, fost elev în clasa a IV-a a seminarului din Curtea de Argeș, în anul scrierii acestuia.

[2]) V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1942, p. 69 (nr. 45).

A doua figură eroică, chemată să înflăcăreze masele, este cea a lui Mihai Viteazul. Cîntecul folosește versurile poetului D. Bolintineanu, iar melodia este o formă redusă — dar mult mai accesibilă maselor — a unor variante care au circulat cu același text.

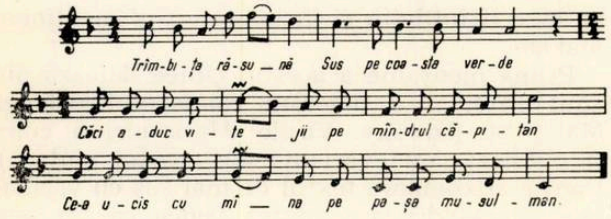


CEA DIN URMĂ NOAPTE A LUI MIHAI VITEAZUL
versuri de D. Bolintineanu

N. B. — Cred că textul a lipsit în mss. sau a fost identic ca în Bolintineanu. Numai așa s-ar explica de ce nu a fost copiat.

G. C.

Vlad Țepeș, o altă figură istorică care a luptat cu succes împotriva cotropitorilor turci, este prezent și el în jurul anului 1877 prin cîntecul care urmează și care provine — după cîte se pare — din *Fata de la Cozia*, operă în 3 acte cu libret de E. Carada și muzica de A. Flechtenmacher [3]).

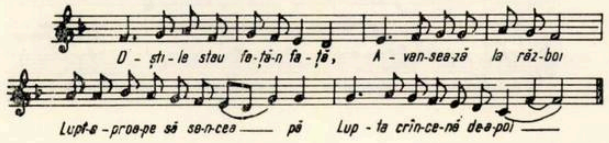


TRÎMBIȚA RĂSUNĂ...

Trîmbița răsună sus pe coasta verde,
Armia lui Țepeș printre brazi se perde.
— Iată ! strig vitejii, mîndrul căpitan
Ce-a ucis cu mîna-i pașa musulman
Domnul îl sărută, și cu bucurie :
— Spune-mi, vrei tu aur, ranguri sau soție ?
Dacă vrei avere, dați-voi cît vei vrea ;
Dacă vrei soție, dați-voi fata mea.
— Doamne, nu voi aur, nici onori deșarte,
N-am venit în luptă să-mi trag așa parte.
Plîngerile țerii brațul mi-au armat,
Pentru-a ei scăpare astăzi m-am luptat ;
Iar de este vorba să-mi dai soțioară,
Află că eu însumi sînt, Doamne-o fecioară.
La aceste vorbe, junele frumos
Coiful își aruncă, peru-i cade-n dos,
Toată adunarea vede cu răpire
O fecioară dulce, ca o fericire.
Domnul se răpește de mîndreța ei.
— Care din boieri vrei bărbat să ei,
— Doamne, zise fata, voi să fiu soție
Unui din ostașii care-mi place mie.
Toți sînt bravi în luptă, nu mă îndoiesc,
Însă p-al meu mire eu voi să-l iubesc.
Domnul fiu ș-aruncă l-ale ei picioare
Și cu vorbire dulce, rugătoare.
— Fii a mea, domniță, și îți jur pe cer
Pentru tine-n lume să trăiesc, să pier !
Rumenind la față, ca o roșioară :
— Dacă vrei iubirea-mi să o dobîndești,
Pentru țară, doamne, să mori, să trăiești.

[3]) v. M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, 1928, p. 288.

Cîntecul cu textul următor a apărut chiar pe timpul războiului din 1877.



TRECEREA DUNĂRII

Poez. de col. Boteanu Muz. I. Ialovischi

I

Oștile stau față-n față
Strînse în cîmpul de război
Lupta aproape-i să înceapă
Lupta crîncenă de-apoi.

II

Deie, o ! maică înstreinată
În ăst scurt și trist minut
Îți trimit încă odată
Înc-odată un sărut.

III

Astăzi patria ne cheamă
Pentru ea ca să luptăm,
Cată dar, iubită mamă
Ori ce dor noi să lăsăm.

IV

Și cînd vestea morții mele
Pîn la tine va sosi
Bate munții și vîlcele
Trupul numai spre a-l găsi.

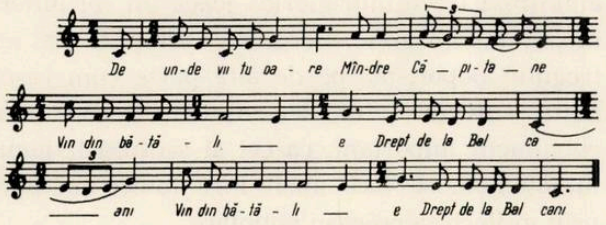
V

Negăsindu-l, te oprește
Și te-ndreaptă către cer
În ăst loc vor fi cu mine
Toți acei ce-n luptă per.

Versurile sînt scrise de colonelul Boteanu, iar muzica de I. Ialovischi, după cum aflăm dintr-o colecție de poezii [4]).

[4]) *Cîntece poporale pentru tinerime*. Ediția nouă, Editura Librăriei Ciurcu, Brașov, 1908, p. 157—158. Titlul piesei este : „Trecerea Dunării".

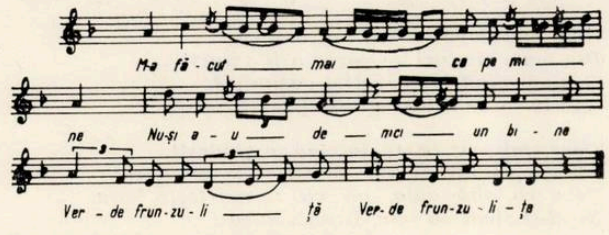
În varianta pe care o dăm mai jos, textul este mult schimbat și amplificat, introducîndu-se versuri populare apărute în urma cuceririi Brăilei în timpul războiului ruso-turc din anii 1806—1810 [5]).



DE UNDE VII TU OARE, MÎNDRE CĂPITAN?

— De unde vii tu oare, mîndre căpitan ?
— Vin din bătălie, drept de la Balcan.
— Nu cunoști tu oare, mîndre căpitan,
P-un soldat ce poartă numele de Dan ?
— Ba-l cunosc prea bine, ș-încă mi-a servit,
Și în bătălie cu cinste-a murit.
Vino după mine ca să-mi fii mireasă,
Vino după mine, ești căpităneasă.
— Chiar împărătească să știu că devin,
Altuia mireasă nu voi să mai fiu.
Dacă d-al meu mire parte n-am avut,
Azi în monastire cu Christ mă mărit.
— Femeie gingașă, tu pe brațul meu
Ești neprețuită, îngerești meu !
— Oare tu ești, Dane, scumpul meu bărbat,
Numele tău, Doamne, fie-aplaudat.

Textul cîntecului care urmează nu ne vorbește direct de luptele ce s-au purtat, dar ne dezvăluie starea sufletească a ostașului plecat pe front, lăsîndu-și acasă nevasta și copiii cu nesiguranța zilei de mîine, în condițiile exploatării sociale de atunci. Melodia prezintă rezonanțe de cîntec popular, dar refrenul îi plasează originea la oraș, fiind probabil creație a unui intelectual legat puternic de popor.



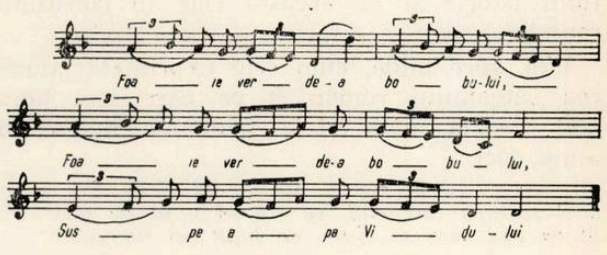
M-A NĂSCUT MAICA PE MINE

M-a născut maica pe mine,
Nu-și aude nici un bine
Verde frunzuliță — bis
M-a născut maica băiat,
M-a-nfășat, m-a legănat.
M-a legănat cu picioru
Și din furcă-a tras fuioru.
Mă făcui mai măricel,
Taica mă luă cu el.

sau

Și m-a făcut un băiat,
Cu lapte m-a alăptat,
Cu scutece m-a-nfășat,
În leagăn m-a legănat
Vineri maica m-a făcut,
Sîmbătă m-a botezat,
Duminică m-a-nsurat
Luni la oaste am plecat.
Și-altă dată d-avrămeasă,
Lăsai masă, lăsai casă,
Lăsai nevastă frumoasă,
Cu doi copilași la masă.
Unu zice : tată, tată,
La inimă mă săgeată ;
Și-altu-mi zice : mamă, mamă,
Din picioare mă omoară.
Lăsai vorbă pe nevastă,
Să-mi semene samulastră ;
Samulastră, busuioc,
Nouă vetre la un loc.
Unde-i vatra mai pătat,
Să știi că m-am depărtat.
Unde vatra mi-a pălit,
Să știi că m-am prăpădit ;
Unde-i vatra mai steblos,
Să știi că eu m-am întors.

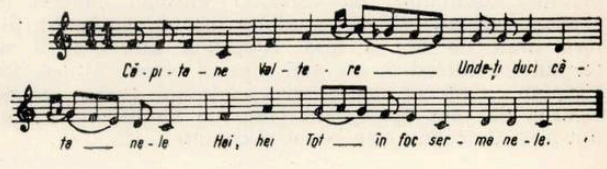
„Sus pe apa Vidului" este creație autentic populară, în care apare din nou gîndul chinuitor la copiii lăsați acasă. Este probabil opera unui participant direct la război, sau care a trăit intens acele momente.



SUS PE APA VIDULUI

Foaie verde-a bobului,
Sus pe apa Vidului,
Și p-a Vidișorului
La cîrciuma Iancului,
Unde Vidul s-a cotit,
Zace un soldat rănit,
Gîndindu-se l-a sa casă,
La copii și la nevastă
A lăsat copii de lapte,
N-au milă din nici o parte.

Ultimul cîntec pare a fi un marș ostășesc, apărut probabil în Oltenia îndată după 1877.



[5]) v. N. Severeanu, Colecțiuni de cîntece naționale, bătrînești și călugărești, aranjate pe muzica orientală, Broșura 1, Ed. I., Buzău, 1904, p. 5.

CĂPITANE VALTERE

Căpitane Valtere,
Unde-ți duce cătanele ?
Hei, hei ! *Tot în foc sermanele.*
Pe cel deal, pe cel hotar,
Trece-un falnic general,
Cu opt corpuri de curcani
Și cu cinci de voluntari.
— Căpitane Valtere,
Unde-ți duci cătanele ?
Tot în foc sermanele.
— Bună ziua, băieții
— Mulțumesc voluntăraș
— Voi, cît sînteți românași,
Tot viță de oltenași
Nu vă frică de vrășmași.
Pe Osman că mi-l prădași,
În țări streine mi-l băgași.
În Țaligrad mi-l turnași.

Prezentînd aceste piese, nu am intenționat să facem un studiu — deși nu ar fi fost lipsit de interes — ci pe de o parte să arătăm cum, în momentele de înaltă vibrare patriotică, amintirea trecutului glorios joacă un rol puternic în mobilizarea energiilor sufletești ale întregului popor, iar pe de altă parte cum răsunetul entuziasmului declanșat în urma unui eveniment important, ca cel al scuturării jugului otoman, se face auzit încă mulți ani apoi prin mijlocirea creației populare.

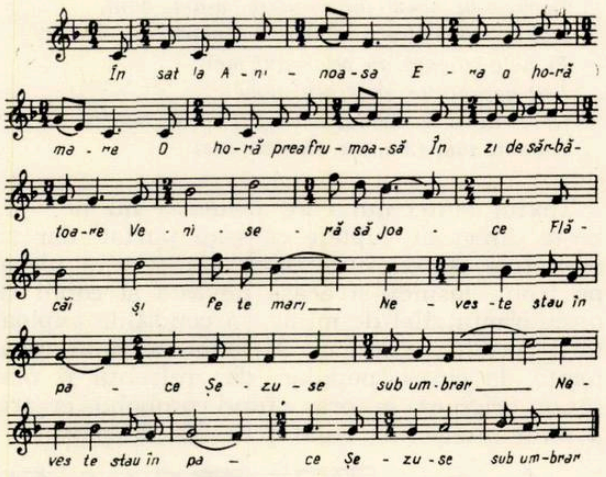
GH. CIOBANU

Cîntecele relativ cunoscute ca și cele inedite din manuscrisul Goiceanu [1]) prezintă un deosebit interes artistic și istorico-documentar, fiind o mărturie a frămîntărilor sociale și culturale din perioada anilor 1877—1878. Privite în ansamblu, aceste cîntece, prin textul și muzica lor, contribuie la cunoașterea stării de spirit create în jurul acestui eveniment de capitală însemnătate pentru români. Ele nu menționează date precise, nu fac prezentarea faptelor ; importantă este rezonanța momentului istoric și pe această cale în conștiința maselor.

Iată, spre pildă, cum este exprimată „durerea săteanului român" [2]) pe care nici hora, nici veselia, nici fetele frumoase nu o pot alina, căci :

„...E scumpa țărișoară, ea stă în mîni de gîzi.
Și eu văd cum se sfîșie, de lupii cei flămînzi".

Țăranii legau tot mai mult lupta pentru independență cu năzuința de a căpăta pămînt, de a scăpa de împilarea feudală, de condițiile grele în care trăiau. Versurile cîntecului care urmează exprimă o legitimă speranță de libertate a poporului :



Acia mai departe, era un june care
Pre mari gînduri de părea a fi adîncitu,
O junâ mîndrulică, astfel văzîndu-l,
La dînsul se ridică și astfel-lu întreabă

Dece stai trist băete, la cine te gîndești
Tu azi privești la fete și nici că le zîmbești ;
Dece ca altă dată, nu vii să-nvîrtești hora
Și să-ți alegi uă fată, frumoasă ca (...).

Sau altă Mărioară din satul cel vecin
Cît țineau inimioara, legată de-al lor sîn,
Nici țîțe nici Marie, nici una dintre toate
Nu-mi ține inimioara cu așa dureri de moarte.

E scumpa țărișoară, ea stă în mîini de gîzi
Și eu văd cum se sfîșie, de lupii cei flămînzi
Și n-am nici-o putere, se viu în ajutor
Cînd . . . . . n-apare la poartă.

O ! Doamne, Doamne sfinte, tu cela ce știi toate,
Dece nu iei aminte, să schimbi a țării soartă
Să văz în România, Dreptatea dominînd
Și toți într-o unire, cu dreptul guvernînd.
Și toți să iasă-afară, străini inversunatori
Ce voi pe biata țară, vă suge neîncetat
Și-atunci, cu voie bună, să strig Români veniți
Pre mîndra ei cîmpie, o horă să învîrtim.

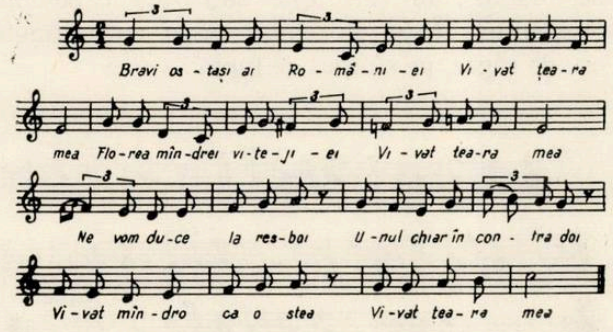
---

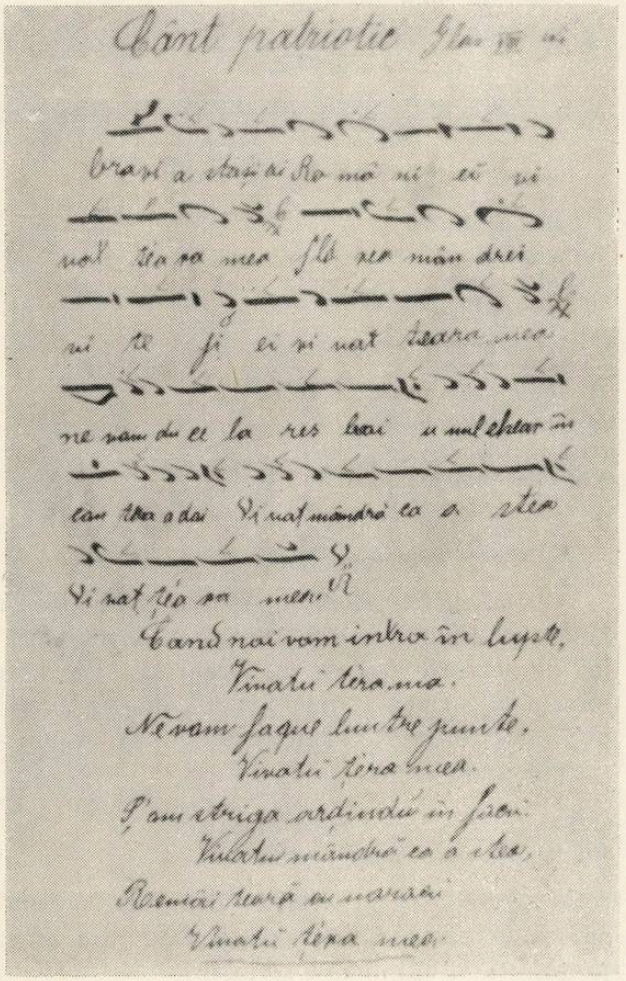
[1]) Cîntecele date în acest articol — în număr de 8 — sînt extrase dintr-un manuscris aflat în biblioteca personală, scrise în anul 1888, 17 aprilie — 17 august, de Ion Goiceanu din comuna Goicea Mică, Balta-Dolj, elev în clasa a IV-a la seminar.

[2]) O variantă a cîntecului este publicată de Vulpian D. (Poezia populară, București, 1886, vol. I, c. nr. 180 culeasă de la S. Dumitrescu din București), avînd însă numai 4 strofe, în loc de 7 cîte are mss. Goiceanu. Primele 4 strofe, cu foarte mici deosebiri, seamănă. Ultimele 3 strofe, care au un conținut social-patriotic corespunzînd titlului „Durerea săteanului român", nu au fost întîlnite în nici o publicație, ceea ce face ca varianta manuscrisului Goiceanu să fie mai valoroasă decît cea a lui Vulpian. Și muzica prezintă asemănări cu varianta Vulpian culeasă în aceeași perioadă (1886) ; studiată însă în amănunt, diferă mult de cea a mss. Goiceanu atît d.p.d.v. al formulelor melodice cît mai ales al celor ritmice. La Vulpian, cîntecul este scris într-un tipar metric riguros de șase optimi, în timp ce ritmul cîntecului din mss. Goiceanu este bogat și complex.

Dar avîntul patriotic cheamă la arme pentru îndeplinirea acestor țeluri pe cei mai buni fii ai patriei. Ecoul acestei entuziaste chemări răsună și în versurile cîntecelor aflate în acest manuscris, cîntece cu un accentuat caracter mobilizator :

„Bravi ostași ai României
Vivat țara mea
. . . . . .
Ne vom duce la război
Unul chiar în contra doi.
Ș-om striga arzînd în foc
Vivat mîndră, ca o stea
Rămîi țară cu noroc
Vivat țara mea.
Cînd noi vom intra în lupte,
Vivat țara mea.
Ne vom face luntre punte,
Vivat țara mea.





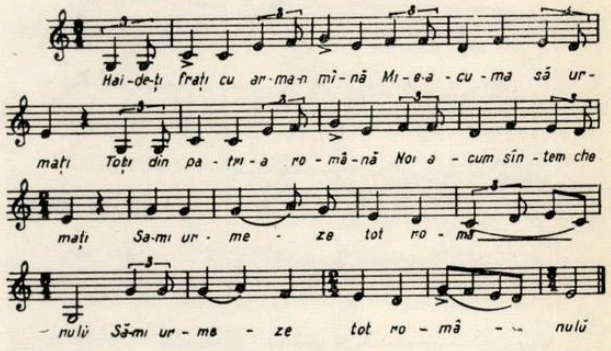
Ș-om striga arzînd în foc
Vivat mîndră ca o stea
Rămîi țară cu noroc
Vivat țara mea.

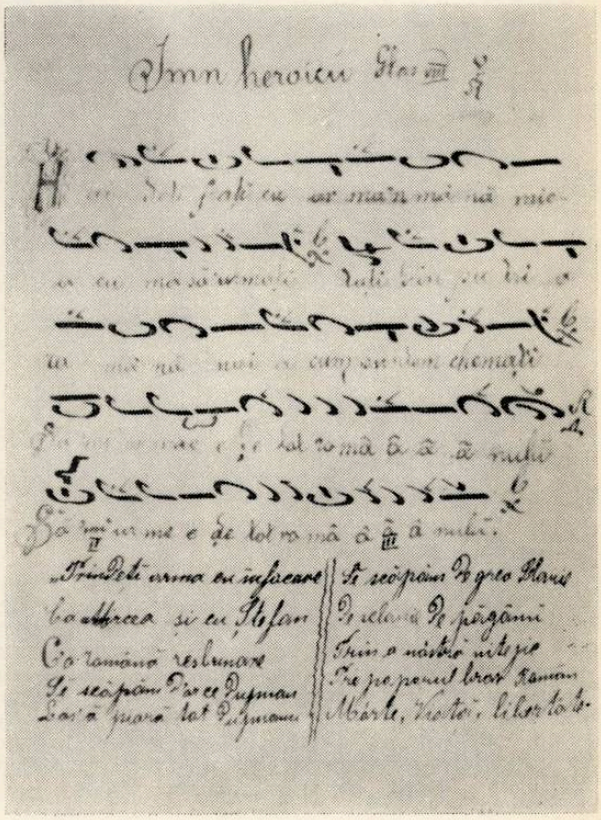
Aceeași tematică o găsim și în cîntecul următor. De pretutindeni se auzeau chemări și imbolduri spre realizarea visului de libertate al gliei strămoșești. Este în special reliefat exemplul dătător de curaj al marilor eroi din istoria neamului :

Haideți frați cu arma-n mînă
Mie-acuma să urmați
Toți din patria română
Noi acum sîntem chemați.

Prindeți arma cu înfocare
Ca Mircea și ca Ștefan
C-o română răzbunare
Să scăpăm d-orce dușman
Las-ă piară tot dușmanu

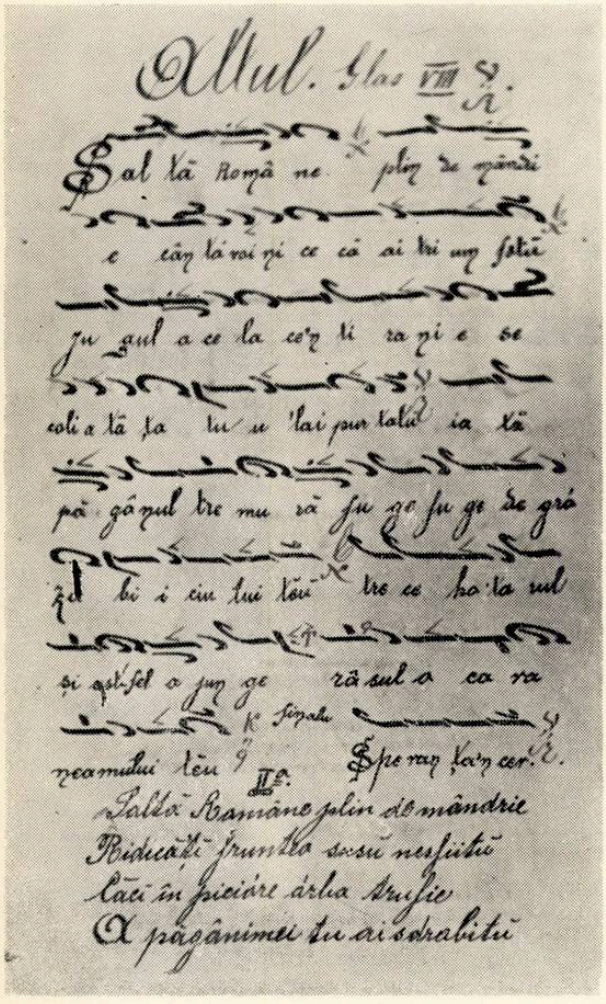
Să scăpăm de grea sclavie
De sclavia de păgîni
Prin a noastră vitejie
Pre poporul brav român
Moarte, Viață, Libertate !



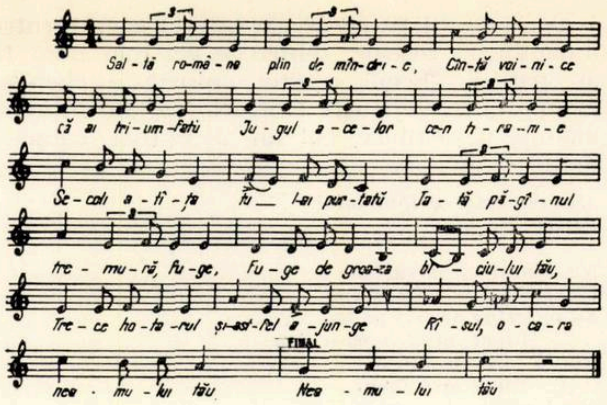


Iar în alt cîntec sînt cuprinse, în stilul vremii, descrieri ale faptelor de arme săvîrșite în lupta împotriva turcilor :

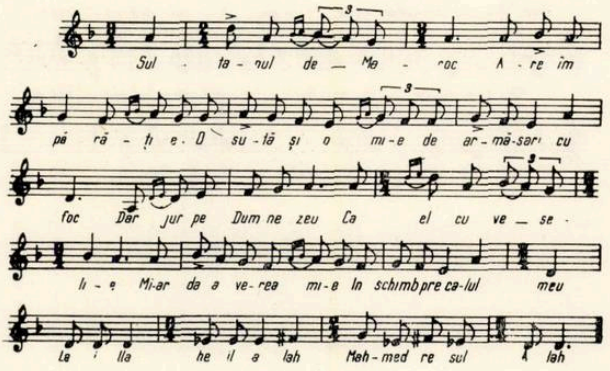
Saltă române plin de mîndrie
Ridică-ți fruntea sus nesfiit
Căci în picioare oarba trufie
A păginimei tu ai sdrobit.
Fala străbună iarăși învie
În fiecare pas de Român
Căci el un suflet și-a scris să fie
Liber și în țară singur stăpîn.
Și lasă plugul, sapa și carul
Și-n loc de coasă ia pușca-n mîini
Da cu nădejde nu vrea hotarul
Să-l mai calce pas de păgîn
Țara este mică însă e tare
Căci are brațe și pieptu de fier
Sufletu, viața, inimă mare
Credința, scutul, nădejdea în cer [3]).



[3]) O altă variantă a acestui cîntec o găsim în mss. Ucenescu (3497 c. nr. 437, p. 872) transcris de V. D. Nicolescu (op. cit., c. nr. 81). Textul mss. Goiceanu are 3 strofe a 8 rînduri melodice iar cel din mss. Ucenescu 4 strofe a 8 rînduri melodice dintre care numai strofa I cu foarte mici deosebiri seamănă, celelalte fiind cu totul diferite. Melodia mss. Goiceanu nu seamănă de loc cu cea a lui Ucenescu, la începutul căreia acesta face mențiunea : „Melodia scrisă din vocea lăutarului Bălan senior — de Ucenescu".



O nuanță aparte o cuprinde cîntul „Sultanul de Maroc", în care este satirizată căpetenia otomanilor. Este un cîntec creat în puținele ore de răgaz, pe cîmpul de luptă :



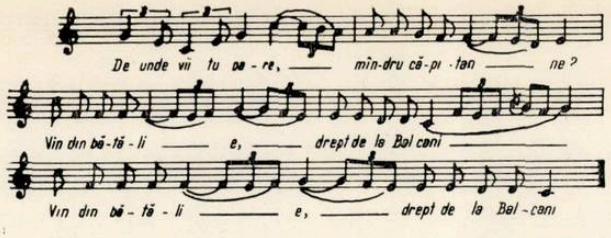
Sultanul de Maroc
Are împărăție
O sută și o mie
De armăsari cu foc.
Dar jur pe dumnezeu
Că el cu veselie
Mi-ar da averea mie
În schimb pe calul meu.
La ilahe illalah
Mahmed resul Alah.

★

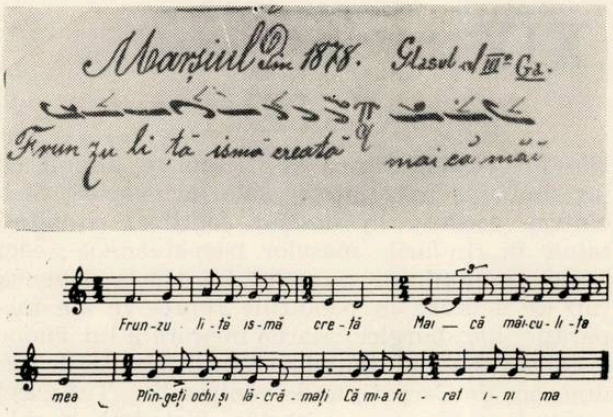
Vitejia, curajul, loialitatea față de patrie și popor a luptătorilor din Balcani au devenit prilej de mîndrie pentru cei dragi la care s-au întors. În „Amoare unei femei", dialogul simplu, naiv dintre credincioasa femeie și mîndrul căpitan :

„De unde vii tu oare, mîndre căpitan ?
Vin din bătălie, drept de la Balcani",

reflectă credința și virtuțile poporului arătînd admirația celor rămași acasă care știu să-și prețuiască vitejii în ziua izbînzii.



„Marșul de la 1878" dezvăluie faptul că acest entuziasm din primele luni ale războiului este slăbit de lipsuri și chinuri. Dorobanții sătui de greutățile îndurate, cuprinși de jalea și dorul despărțirii de cei dragi, doresc să se întoarcă la vetrele lor :



„Tot în pas tinere pas
Să ducem țării folos
Sîngele ce îl vărsăm
Patria să ne apărăm.

Pentru arma necurbată
Pentru mumă, pentru tată,
Pierdui frați, pierdui surori
Pierdui grădina cu flori.

Cît fu Dunărea de lată
Nu putui s-o trec odată,
Dară acum în tinerețe
O trecui fără mustețe.

Și-o trecut cu o șioică[4])
Ce tae Dunărea-n două
Trecui podul jumătate
Dorul m-apucă de spate.

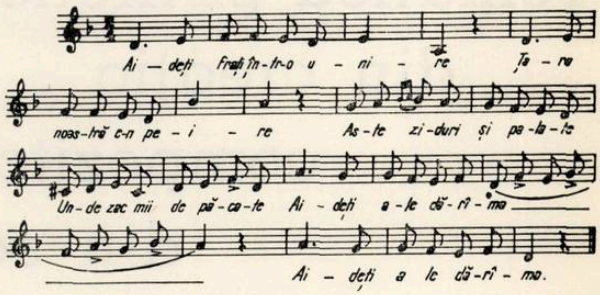
Maică măiculița mea
Mai spune și soru-mea
Să roage pre Dumnezeu
Ca să viu acas și eu.

Că de cînd m-am făcut mare
Trupul meu odihnă n-are
Mănînc pîne din picioare
Și beau vinu de călare.

Mizeria cumplită în care fusese adusă țărănimea de asuprirea moșierească, condițiile grele de muncă, situația de batjocură în care au fost lăsați eroii de la Plevna, au dus la răzvrătiri încă înainte de încheierea păcii. Imnul patriotic :

„Aideți frați într-o unire
Țara noastră e-n peire
Aste ziduri și palate
Aideți a le fărîma,"

este un îndemn la înlăturarea împilării moșierești și eliberarea țărănimii de exploatare. Situației de batjocură în care au fost lăsați eroii de la Plevna avea să-i urmeze crima deplină — împușcarea în răscoalele țărănești din 1888 și 1907 a veteranilor care au cerut să fie împroprietăriți pe pămîntul țării pentru a cărei libertate își vărsaseră sîngele.



Din punct de vedere lingvistic cîntecele se situează în perioada de formare și cristalizare a limbii românești moderne, prezentînd încă forme mai vechi ca : șioică, pasu, se ducemu, țeri, folosu. Ele folosesc și expresii populare tradiționale ca : frunzuliță ismă creată, maică măiculița mea, și în special versificația caracteristică creației populare.

Cîntecele manuscrisului Goiceanu deși sînt scrise în notație psaltică, nu mai păstrează aproape nimic din genul și ornamentația stilului oriental afară de „Cîntul Sultanului", care folosește formule ritmice și melodice populare, dar al cărui sfîrșit este scris chiar cu text turcesc — melodia purtînd pecetea cromatismului oriental cu secunda mărită în genul manelelor turcești, pentru a crea atmosfera specifică.

Durerea săteanului român, Marșul de la 1878, De unde vii tu oare și Cîntul Sultanului au un ritm bogat și variat, alternînd între măsurile de doi și trei, specifice cîntecului popular, îmbinat cu formele melodice autentic populare (mai ales în primele două cîntece care folosesc cadențe pe tr. II).

Alte piese — Haideți frați cu arma-n mînă, Bravi ostași ai României, Saltă române și Aideți frați într-o unire — au caracter de marș mobilizator, realizat prin desfășurări în mișcare alăturată, fără învolburări și salturi mari, cu o construcție simplă și sobră.

Importanța manuscrisului este sporită de ineditul unora dintre piesele pe care le cuprinde ; căci dacă piesele Saltă române, Bravi Ostași ai României, De unde vii tu oare și Durerea săteanului român prezintă în literatura română variante ale textului sau ale melodiei, cîntecele Haideți frați cu arma-n mînă, Cîntul Sultanului, Aideți frați într-o unire și Marșul din 1878 nu apar în nici o publicație nici în ce privește textul, nici în ce privește melodia.

SEBASTIAN BARBU-BUCUR

[4]) Șioică — barcă (formă arhaică).

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Tematica patriotică din creația compozitorilor transilvăneni din sec. XIX

Veacul al XIX-lea înseamnă în cultura noastră muzicală epoca unei rapide propășiri ce oglindește frămîntările sociale și spirituale. O nouă lume se ridică pe ruinele celei vechi. Făgașul dezvoltării fusese săpat adînc în pămîntul ce cunoscuse lupta politică și efervescența culturală.

Epoca formării națiunii burgheze este martoră a formării limbii literare moderne, a literaturii naționale și a istoriei patriei. În fine, a unei muzici naționale, a unei școli românești de compoziție, la o treaptă superioară a evoluției.

Într-o asemenea complexă interpenetrare a fenomenelor de viață și cultură, în care direcția dezvoltării este dată de linia ei socială, tematica patriotică va constitui, de timpuriu, obiect al artei — în literatură, teatru sau muzică.

Teme preluate din istoria poporului — ca luptele de veacuri ale eliberării naționale și sociale — imagini din viața contemporană a patriei, cîntarea plaiurilor sale, a eroilor săi cei mai scumpi, sînt tot atîtea elemente de conținut ale unei arte prin excelență patriotică. Formele și mijloacele de expresie ale acesteia cultivă creația poporului, în doinele și baladele sale, în dans și colind — toate acestea fiind chemate să confere largă audiență, nemijlocită accesibilitate și forță mobilizatoare creației artistice de semnificație patriotică.

În Transilvania, condiții specifice au impus însuși curentului iluminist o orientare națională. Arta muzicală va reflecta și ea, mai moderat la început, dar din ce în ce mai eficient cu timpul, elanul patriotic al poporului care urca treptele succesive ale propășirii sale sociale și politice.

Încă înainte de apariția unei creații originale — într-o epocă incipientă, de anonimat al acesteia — ideile patriotice însuflețesc manifestările vieții muzicale.

Poporul va avea astfel să cînte, în cîntece avîntate, pe marii săi eroi, printre care figurile lui Horia, Cloșca și Crișan se impun ca un simbol al năzuințelor sale de veacuri. Sînt cîntece ascunse în desișul codrilor, circulînd tainic în rîndurile maselor transilvănene ; căci însăși pronunțarea numelui lui Horia devenea cap de acuzare în condițiile represive ale împărăției habsburgice. Marea mișcare a lui Tudor avea să dea noi impulsuri în frămîntările de dincoace de Carpați, unde venirea lui „Tudoraș" era așteptată ca o izbăvire. Totodată evenimentele de la 1821 readuc în inimile maselor amintirea jertfelor de odinioară. La Brașov, în anul 1822, un spectacol de teatru liric — căci muzica era pe atunci nelipsită în arta dramatică — prezintă publicului o pantomimă ce răspundea entuziasmului revoluționar al publicului : ea se intitula „Horia și Cloșca". Tot în acel oraș, leagăn al culturii românești din toate timpurile, după răscoală se joacă un tablou cu patru chipuri, intitulat „Scăparea Țării românești". Era o chemare la continuarea luptei, căci după cum anunța afișul : „...un vultur căzut rămîne tot vultur".

Muzica acestor spectacole era cu siguranță o creație de proveniență complexă în activitatea trupelor de teatru ale Europei centrale și răsăritene, devenită anonimă prin ampla sa circulație. Din paginile ei nu lipseau cîntecele de masă, înflăcărate mijloace de luptă în efervescența socială a epocii. Tîrziu, în a doua jumătate a veacului, Iacob Mureșianu va scrie un „Marș al lui Horia", amintire poate a unei vechi melodii de rezonanță patriotică.

Marele eveniment revoluționar ce avea să urmeze în anul 1848, va cunoaște aceeași reflectare veridică în cîntecele de masă ale mulțimilor luptătoare. Un „Marș al lui Avram Iancu" avea să călăuzească multă vreme drumul revoluționar al poporului, unit în lupta lui seculară. Melodia lui era o arie de amplă circulație europeană din „Tancred" de Rossini — compozitor participant el însuși la mișcările carbonarilor. Versurile fuseseră scrise de Costache Negruzzi, inspirate din figura lui

Dragoș Vodă și adaptate de ardeleni la evenimentele pe care le-au trăit ei înșiși.

Marseilleza nu lipsește nici ea din repertoriul patriotic al românilor ardeleni. Deși cea mai veche traducere a cîntecului francez o avem din anul 1838 (Sibiu), putem presupune că melodia era cunoscută încă de la începutul veacului printre românii din Transilvania, considerînd relațiile intense ale acestora cu cercurile de revoluționari greci din Viena și cu cărturarii progresiști din Principate.

„Foaia pentru minte" a lui Gh. Barit publica, în 1844, un *Marș de primăvară* de Anton Pann. O parafrază a acestor versuri va apărea în „Spitalul Amorului" (Cîntecul 18, broșura 5) ca „Marș scolastic", pe o melodie al cărei prim motiv este identic cu cel al Marseillezei. Din cîntec revoluționar, imnul devenise cîntec de primăvară, ca și „Mugur mugurel" — cîntecul haiducesc al începutului de veac. Anton Pann masca astfel semnificația politică a cîntecelor sale, pentru a le răspîndi, în ciuda vigilenței necruțătoare a ocîrmuirii.

Elevul său Gh. Ucenescu are meritul de a fi sugerat lui Andrei Mureșianu o melodie pentru „Deșteaptă-te Române". Era aceea a romanței „Din sînul maicii mele" pe versuri de Gr. Alexandrescu. Ea va rămîne pentru multă vreme în gîndirea românilor transilvăneni simbolul revoluției de la 1848. Deși „descoperit" de Ucenescu, cîntecul amintea de alte melodii ale epocii, cu aceeași semnificație politică anti-habsburgică. Sînt cele din poemul „Vltava" de Smetana și din opera „Moise" de Rossini. Aceasta din urmă era cîntată la Iași cu versuri de Gh. Asaki în armonizarea Elenei Asaki.

Un alt ilustru revoluționar de la 1848, Nicolae Bălcescu, va constitui obiectul unui omagiu din partea tînărului Gheorghe Dima, în corul „Bălcescu murind", o armonizare a melodiei moldoveanului Enrico Mezzetti. În generația următoare, Timotei Popovici va închina aceluiași an revoluționar 1848 un poem coral „Regele munților". Un tovarăș de luptă al lui Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, este aici imortalizat prin intonația unui vechi cîntec revoluționar, de o temă haiducească și de inspirație din folclorul păstoresc de muncă și de luptă.

În fine, în aceeași galerie a luptătorilor de la 1848, se desprinde portretul luminos al lui Ioan Rațiu. O „Doină a lui Rațiu" va fi compusă pentru cor de contemporanul lui Dima, Val. Magdu, pe versuri de Vioara Magdu. Contemplînd temelia spirituală a revoluționarilor, Ion Vidu scrie corul „Lui Eftimie Murgu".

Orientarea spre melodiile populare, culegerea acestora, armonizarea lor pentru cor sau pian, au fost în mod paralel un curent în care se conturau aceleași trăsături ale patriotismului. În epoca în care Wachmann întocmește la București cele patru caiete de culegeri folclorice, și în care frații Hurmuzaki determină pe Carol Mikuli să noteze și să aranjeze pentru pian cele 48 de melodii populare românești, în Transilvania, Iacob Mureșianu-tatăl culege melodii populare din Hațeg, Abrud, Banat, de pe Someș, Olt, etc., notează „figurile jocului" din aceste regiuni și întocmește, la 1849, suita de dansuri „Romana", cadril jucat de *inteligența* brașoveană cu ocazia înființării „Reuniunii femeilor române din Brașov", la 1850. Cu totul semnificativ ni se pare faptul că prima melodie a „Romanei" este preluată din notațiile lui Eftimie Murgu, publicate într-un studiu al său din 1830, în care dezbate problema originii poporului nostru, combătînd tezele neștiințifice ce-și făcuseră loc în istoriografia epocii. Însuși autorul „Romanei", descriind suita sa în „Foaia pentru minte" (nr. 4/1850), arată că la baza ei se află jocul „Hațiegana", originar dintr-o regiune care cunoscuse în antichitatea dacică o epocă de glorie : „Rosa soarele-o desface, pe-a ei foi citești Romana, Joc compus din Hațiegana, unde *Ulpie'*nflorea."

Împreună cu cele două „Romane" ale lui Ștefan Emilian, cadrilul lui Iacob Mureșianu este o mărturie prețioasă asupra muzicii românești din Transilvania epocii revoluționare, ca și despre ideologia ce însuflețea lupta pentru propășire a cărturarilor români din acea epocă.

Pe măsura dezvoltării creației muzicale originale, înregistrăm un fenomen de integrare organică a acesteia în dezvoltarea socială și culturală a poporului. Muzica răspundea năzuințelor tuturor ; ea avea menirea să contribuie la lupta politică, la propășirea culturală a țării.

Este epoca începuturilor școlii noastre muzicale, prin munca unei generații de compozitori ce urcă unele înălțimi de adevărat clasicism în arta lor.

Corurile lui Gavriil Muzicescu, liedurile lui Dima pe versuri de Eminescu, baladele coral-simfonice ale lui Iacob Mureșianu, creațiile dramatice ale lui Ed. Caudella și Ciprian Porumbescu, muzica de cameră și simfonică a lui Gh. Stephănescu și C. Dimitrescu, sînt modele clasice demne de a fi preluate creator. Acești precursori ai școlii noastre contemporane au manifestat în mod susținut o atitudine patriotică înflăcărată. Ceea ce îi unește este această comunitate de idealuri, comunitate politică și culturală ce nu cunoștea hotare regionale. Alecsandri și Bolintineanu inspirau pe compozitorii români din Transilvania, corul lui Gavriil Muzicescu entuziasma toată țara pînă în Banat, într-o epocă în care „Crai Nou" de Ciprian Porumbescu se înscrie la loc de cinste în repertoriul formațiilor de amatori și profesioniști din toate colțurile țării.

Progresul artei muzicale românești din Transilvania reprezenta doar o latură a întregului proces de propășire. După primul cor de plugari și meseriași din Lugoj (1840), corul de țărani de la Chizătău (1857) inaugurează o epocă în evoluția muzicii noastre. „Astra" din Sibiu (1861) și „Societatea pentru fond de teatru român" (1870) erau menite să contribuie la răspîndirea științei, artei și culturii în rîn-

durile întregului popor. Contemporană cu Conservatoarele din București și Iași, *Astra* este adevăratul Conservator al Transilvaniei prin nenumăratele coruri, echipe de teatru, festivaluri, șezători pe care le-a promovat de-a lungul deceniilor.

Școala muzicală națională în devenire oglindea cu multă autenticitate epoca în care națiunea burgheză realiza unitatea și independența sa. Ca fenomen central al culturii muzicale din secolul al XIX-lea, ea apare concomitent în toate regiunile locuite de români, căci reprezintă procesul unei maturizări sociale și artistice a întregului popor.

De un profund democratism, arta compozitorilor români din Transilvania acestei epoci, îmbrățișează ideile patriotice înaintate, dînd viață vechilor idealuri, reflectînd imaginile unei frămîntate contemporaneități.

Marele eveniment care definește epoca și ideologia ei înaintată, este cucerirea independenței României. În acest sfîrșit de veac romantic, temele istorice cîștigă o nouă semnificație. Ele înaripează nobilele năzuințe contemporane. Balada „Mama lui Ștefan cel Mare" de Gh. Dima, „Uvertura" închinată marelui voevod de Iacob Mureșianu, balada „Ștefan Vodă și Dunărea" de Ion Vidu, sînt tot atîtea creații care cîntă lupta pentru neatîrnare într-o epocă de mari vitejii. Balada „Altarul Mînăstirii Putna" a bucovineanului Ciprian Porumbescu, brașovean prin adopțiune, stă cu cinste în cercul acestor lucrări care slăvesc veacul marelui domnitor.

Haiducia și lupta socială a maselor completează motivele de inspirație ale acestor compozitori prin balade, coruri și cîntece vocale, ca vechea melodie „Mugur mugurel" sau „Groza" de Gh. Dima și „Cîntecul haiducului" de Ion Vidu.

Legendele populare au îngemănat și ele povestirea faptelor eroice, valorificînd tezaurul folcloric și contribuind la îmbogățirea spirituală a maselor contemporane. Aici sînt întruchipate tensiunile luptelor omului cu forțele vrăjmașe : destinul, natura, dragostea neîmpărtășită. Poemul dramatic „Mînăstirea Argeșului", baladele „Erculeanul" și „Brumărelul" de Iacob Mureșianu, poemul coral-simfonic „Înșiră-te mărgărite" de L. Domide, îmbogățesc cu valențele filozofice ale legendei și basmului popular gîndirea patriotică a creatorilor.

Regăsim în gîndirea artistică a epocii același paralelism între modalitățile de exprimare, pe care-l semnalam în epoca de începuturi a culturii noastre moderne. Literatura, muzica, artele plastice sînt străbătute de linii comune, sînt dominate de motive ce revin de la un creator la altul. Concepțiile lui Dima și Vidu sînt un expresiv fond sonor pentru pînzele primilor noștri pictori Barbu Iscovescu, D. Rosenthal, Th. Aman, în opere cu temă alegorică sau legendară.

Sergentul Bujor din „Crai Nou", ca și hora pentru pian „Peneș Curcanul" de Ciprian Porumbescu, inspirate din arta lui V. Alecsandri, completează galeria de portrete ale oșteanului român din războiul pentru independență, imortalizat de marele Grigorescu.

Sînt fenomene ce au determinat întîlniri semnificative în muzica românească din Transilvania secolului trecut. Gîndirea lui Dima întîlnea arta lui Eminescu și dădea marile sale lieduri, creația lui Iacob Mureșianu întîlnea poezia lui Alecsandri, baladele și legendele sale și crea lucrările sale coral-simfonice de o generozitate romantică plină de avînt. Era un romantism în ultima sa fază — M. Eminescu rămînînd unul din ultimii mari romantici în poezia Europei. Fiecare temperament creator vine cu propriul său timbru în această ambianță romantică, în care prin patriotismul lor, prezentul găsea oricînd nota expresivă a unei armonioase întruchipări.

Arta compozitorilor români din Transilvania a cunoscut ecouri puternice în cultura naționalităților conlocuitoare ale țării. Gh. Dima, deosebit de apreciat de cercurile muzicale săsești, devine pentru un timp dirijorul corului reuniunii sașilor ardeleni. Balada „Constantin Brâncoveanu" de I. Mureșianu se reprezintă cu mare succes în anul 1907 la Cluj. La concert mai participă și directorul Conservatorului municipal, Farkas Ödön care, admirînd pe maestrul de la Blaj, îl invită să devină profesor al Conservatorului. Ion Vidu entuziasmează și el întreaga populație a Lugojului ; români, maghiari, germani cîntau alături în formațiile pe care le anima. Împreună cu D. Kiriac, Vidu redactează raportul prin care ei recomandă Academiei Române publicarea culegerilor din Bihor ale lui Béla Bartók.

Tematica patriotică în gîndirea acestor compozitori era elementul unei legături profunde cu viața și totodată condiția ascensiunii artei lor înspre înălțimi cucerite pas cu pas de către tînăra noastră școală muzicală. Tiberiu Brediceanu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi și mulți alții din următoarea generație, continuă în mod creator marele exemplu al precursorilor lor, afirmînd — alături de muzicienii întregii țări — valoarea nepieritoare a artei noastre naționale.

DORU POPOVICI

Ideea libertății și unității naționale în creația corală a precursorilor

Motto :

„Numele cel mai adevărat, autentic, de la primul descălecat prin Traian este rumân sau romanus, care nume acest popor l-a păstrat întotdeauna între dînșii și... același nume este dat îndeobște și muntenilor, și moldovenilor, și celor ce trăiesc în Țara Transilvaniei".

MIRON COSTIN

Privind în ansamblu muzica corală românească, putem trage concluzia că această atrăgătoare ramură ni se prezintă ca un tot unitar bine conturat. Niciodată melosul popular nu a fost privit cu atîta interes, ca în ultimii 200 de ani, astfel că întreaga creație muzicală autohtonă, dar mai ales cea a corului „a cappella", i-a simțit necurmat influența.

Ca un îndemn semnificativ al acestui fapt, au fost și versurile lui Anton Pann : „Cîntă, măi frate române, pe graiul și limba ta / Și lasă cele străine ei de-a și le cînta", ce pare să fi intuit drumul pe care trebuie să se dezvolte și acest domeniu al artei noastre.

Muzica corală, ca și întreaga arta sonoră românească, s-a format mai tîrziu decît plastica sau literatura, însă în cele din urmă a izbutit să se cristalizeze pe deplin, prezentînd creații valoroase, pline de farmec și sensibilitate, în același timp de un puternic spirit de raționalitate, de gîndire și cunoaștere, încît acel hotărît „nosce te ipsum", cu accentuată și largă priză filozofică, a cuprins în foarte mare măsură și activitatea acesteia. Ea are la bază arta populară a românilor, artă păstrată pînă azi în forma monodică a cîntecului popular, a dansului țărănesc și a melodiei bisericești. În contact cu cultura muzicală universală, și în special cu cea a Apusului, unde arta sonoră a atins în ultimul mileniu o dezvoltare uriașă, cu realizări unice și aproape de neegalat, au pătruns și unele influențe, nu totdeauna cele mai fericite, dînd naștere la amestecuri neizbutite, la stiluri impure, la creații cu un caracter epigonic. Dar nu puține au fost operele de sinteză reușite, ce au izvorît din realitatea înconjurătoare, legată nemijlocit de structura sufletească a românilor, element ce definește cu claritate umanitatea specifică a unui popor, precum și a unei epoci.

Un mare număr de compozitori, care au trăit în veacul trecut, au pus temelia culturii muzicale românești. Într-o epocă frămîntată de mișcări social-patriotice, ce au culminat cu izbucnirea Revoluției din 1848 și cu desăvîrșirea celor două acte glorioase ale istoriei poporului nostru — Unirea Principatelor și Independența națională — muzica se îndreaptă și ea, ca și literatura, spre oglindirea impresionantelor evenimente care au zguduit puternic societatea de atunci, precum și spre arta populară, expresie fidelă a vieții și aspirațiilor celor mulți.

Lucrările corale ale compozitorilor înaintași, lucrări de o certă valoare artistică, reprezintă ramura cea mai caracteristică a întregului tezaur al artei sonore românești din acel timp. Poeți ca Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu, Vlahuță, Coșbuc și alții au influențat puternic pe compozitorii vremii și datorită colaborării lor, au luat ființă numeroase piese izbutite, destinate corului „a cappella", piese ce vor constitui un punct de plecare pentru eminenții continuatori din primele decenii ale veacului 20.

Muzica corală a lui Flechtenmacher reprezintă un moment important în dezvoltarea genului, ea poate fi considerată un punct de plecare pentru specificul cîntecului de masă, mobilizator, simplu și vibrant, în care se relevă frumusețea melosului și ritmurilor populare. Ne vom ocupa în studiul nostru de piesele corale „Sfîntă zi de libertate", „Hora muncitorilor" și „Saltă române plin de mîndrie". „Sfîntă zi de libertate" este una din valoroasele creații ale autorului, compusă în perioada Revoluției din 1848 și conține versuri patriotice de o mare forță expresivă :

„Gloria de altă dată
Acum iar a răsărit ;
Steagul țării ni se-arată
De mari fapte-mpodobit

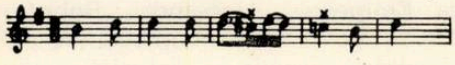
Pentru el și pentru țară
Sîngele să ni-l vărsăm.
Buciumul ne cheamă iară,
Noi în foc ne aruncăm".

Cîntecul începe cu o înflăcărată melodie, ce cadențează pe tonică, apoi pe treapta a 3-a — la —, ca apoi să se impună din nou tonalitatea tonicii. Refrenul în minor — procedeu de tip schubertian — aduce un nou contrast tonal și culminează pe treapta a 6-a, în sonorități puternice, de mare efect, ca apoi o modulație interesantă și originală să readucă tonica expusă în major. Acest entuziast cîntec de masă a jucat același rol în lupta poporului român pentru înlăturarea tiraniei și a unei tocmeli sociale nedrepte și rușinoase, ca și genialul cor din „Nabucodonosor" de Giuseppe Verdi, simbol al patriotismului ardent al italienilor lui Cavour și Garibaldi.

Puternice accente revoluționare pot fi identificate și în piesa „Hora muncitorilor", ale cărei ultime secțiuni, ce coincid de altfel și cu punctul culminant al lucrării, reprezintă o reușită îmbinare între muzică și textul deosebit de semnificativ :

„Sus, opincă țărănească,
Saltă cismă neîncetat,
Steagul roșu fîlfîiască
Piară trîndavul bogat !!!"

Sub aspect muzical este interesantă „cochetarea" cu modul lidic și jocul cromatic „do diez — do becar", care, la compozitorii ce vor urma lui Alexandru Flechtenmacher, va primi o atrăgătoare și originală caracteristică modală.



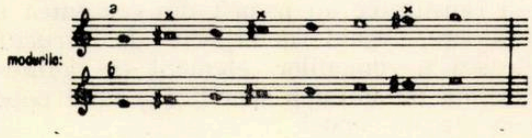
O altă creație cu conținut patriotic este și piesa corală „Saltă române plin de mîndrie" — concepută pentru trei voci egale — dinamică și robustă, cu frumoase sonorități armonice. Compozitorul ținea mult la acest cîntec, după cum aflăm din relatarea lui C. M. Cordoneanu : — „...cîteva luni înainte de a se stinge, cînd inima și întreaga ființă a lui Flechtenmacher erau încă pentru muzică — el ne-a cîntat din gură compozițiile ce se publicau, pentru repertoriul școlar, ca supliment la „România muzicală", așa cu vocea stinsă, dar cu o mare însuflețire, arătîndu-ne efectul fiecărei părți. Cîntecul „Saltă române plin de mîndrie", cu mîna-i tremurîndă, culcat pe spate între perne, ni l-a transcris cu creionul pe hîrtia ce-i țineam înainte, pe un carton, stînd lîngă patul său. Vom păstra acest manuscris ca pe un scump suvenir și ne vom aduce aminte, cum Flechtenmacher a scris acest cîntec, dezolat că nu-și mai putea aduce aminte decît numai cîteva versuri ale poemului".

Multe dintre piesele sale pentru voce și pian se cîntau la unison, fără acompaniament de pian, de către marile mase populare din acea vreme. Așa au fost „Apelul moldovenilor de la 1848", pe text de I. Poni, „Unsprezece Cireșariu", compus pe o poezie scrisă de Mihail Pascaly, cu ocazia Proclamației de la Islaz, din 11 Iunie 1848.

Muzica corală a lui Eduard Wachmann marchează un salt calitativ în creația genului. Dacă Alexandru Flechtenmacher a fost un melodist care s-a inspirat din folclor și un armonist de tipul romanticilor de la începutul veacului trecut, însă cu limite, Eduard Wachmann atrage atenția prin investigații mai adînci în ceea ce privește melosul popular, prin limbajul armonic și polifonic mult mai evoluat, mai complex, ce ne arată că autorul era stăpîn pe meșteșugul componistic și avea o personalitate artistică mult mai conturată. Înflăcăratele versuri ale lui George Coșbuc „Cîntăm libertatea și numele sfînt / Al țării străvechi și-al acestui pămînt" stau la baza „Imnului studențesc" — piesă pentru cor bărbătesc — lucrare plină de optimism, ce are afinități cu romantismul muzicii de operă a lui Carl Maria von Weber.

Arhitectura piesei este deosebit de atrăgătoare, în ciuda laconismului ei ; ea cuprinde o primă secțiune ce modulează spre tonalitatea dominantei, o a doua secțiune concepută ca secvență, expresivă și cu armonii sugestive, și o codă, punctul culminant al acestei luminoase creații corale, în care se remarcă ample sonorități.

„Cîntecul soldățesc", pe versuri de D. C. Olănescu, reprezintă o izbutită încercare a autorului de a introduce cîntecul popular românesc în formele muzicii de cameră și simfonice. Desigur că nu poate fi vorba încă de o realizare remarcabilă ca în cazul poemelor lui Gheorghe Cucu — „Haz de necaz" și „Mincinosul", — deoarece în poemul lui Eduard Wachmann dedicat bravilor ostași români, motivele și temele de esență populară sînt încadrate în forma rondoului primitiv, de tip refren-cuplet și nu rondo-sonată, cu ample dezvoltări polifonice. Cu toate acestea, piesa constituie un moment important în evoluția genului și marchează un serios pas înainte față de tot ce s-a creat. Pe de altă parte, caracterul modal al unor secțiuni prevestește dezvoltarea ulterioară a liniei ascendente — Kiriac, Paul Constantinescu. Modurile folosite sînt următoarele :

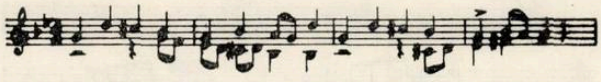


În prima secțiune distingem un sol major cu alterarea superioară a treptelor a 2-a și a 4-a. În secțiunea a 2-a putem observa prezența ionicului prin modulația spre si major. În secțiunea a 3-a ni se înfățișează un mod lidic — mi major, cu treapta a 4-a alterată superior, — ca în secțiunea a 4-a să-și facă apariția minorul armonic cu subdominanta alterată superior.

Schema arhitectonică a întregului edificiu sonor este A, B, C, D, A, deci cu o repriză identică. În ceea ce privește conținutul, reliefăm muzica părților lente — C, D, — care redau bucuria păcii și sentimentele frumoase ale celor mulți ce nu iubesc războaiele, ci dimpotrivă, doresc în mod sincer înlăturarea conflictelor armate. Eduard Wachmann a reluat în acest fel în mod creator o simbolică și minunată urare din folclorul nostru — „Pace între împărați!".

Una din cele mai valoroase creații corale ale lui Eduard Wachmann este poemul „Cîntul școalei normale", conceput pe versurile lui P. Dulfu, traduse apoi în limba franceză de Gr. Ventura. În această expresivă lucrare se simte puternica influență a ideilor umaniste, răspîndite de eroica generație de la 1848, idei ce au pledat pentru libertatea și luminarea maselor asuprite de veacuri.

În prima parte — „Ucenici, azi la izvorul de lumină ne adăpăm / Mîine-nvățători, poporul noi avem să luminăm" — autorul a creat o melodie simplă, pregnantă, — ce conține caracteristica cvartă lidică — căreia i-a suprapus o contramelodie ce se desfășoară cu discreție în mișcare ritmică de optimi.



Fragmentul expus polifonic la vocile feminine trece la cele bărbătești în raport de dominantă. În acest izbutit moment, de o fină muzicalitate, este foarte bine venită folosirea eficientă a tehnicii contrapunctului dublu, pe care compozitorul o stăpînea cu măiestrie. Discursul muzical se continuă pe o secțiune de tranziție, cu un caracter mai armonic; o nouă temă, deosebit de cantabilă și plină de avînt romantic este expusă apoi și reluată în sonoritatea amplă a întregului cor mixt. Urmează repriza variată a primei idei, într-un mod major, în care au fost alterate treptele 2 și 4, și o încheiere luminoasă într-o atmosferă solemnă.

Cea mai populară creație a lui Eduard Wachmann rămîne „Imnul vînătorilor", pe versuri de D. C. Olănescu. Cîntecul patriotic în care sînt foarte bine puse în evidență versurile „De nedreptăți răzbunători / Îmbărbătați de dragul țării / Au biruit și gloria neatîrnării / Ne-au cucerit vitejii vînători!" vădește remarcabilul talent de melodist al compozitorului și eleganța cu care construiește punctul culminant al lucrării. Această miniatură de o rară frumusețe, deosebit de cantabilă, a fost transcrisă cu succes, pentru 2 și 3 voci egale, de maestrul Ion D. Chirescu, neobosit creator și entuziast animator al muzicii corale românești.

Muzica corală a lui Eduard Caudella a contribuit la vremea ei la îmbogățirea genului prin creații simple, melodioase, larg accesibile, interpretate deseori de formațiile respective. Toate acestea sînt străbătute de elemente folclorice, integrate în stilul muzicii romantice, fără a avea însă o autenticitate deplină. Popularitate și-a cîștigat corul mixt „Cîntecul gintei latine", pe celebrele versuri ale lui Vasile Alecsandri, ce au obținut marele premiu de la Montpellier. El a reprezentat un simbol al luptei românilor de pretutindeni pentru înlăturarea jugurilor imperialiste ale epocii. Artistul a rămas fidel idealurilor sale estetice, ce se confundau cu nobilele idealuri ale compozitorilor romantici progresiști din lumea întreagă.

Tot în această orbită se înscriu și cele mai frumoase dintre lucrările lui Isidor Vorobchievici, inspirate de nobila idee a libertății naționale, cum sînt: „Ștefan Vodă și codrul", „Cîntecul Prutului", „Ștefan și șoimul", „Arcașul lui Ștefan" și multe altele. Compozitorul era profund atașat de popor și s-a dăruit întrutotul progresului artistic, luptînd cu toate obstacolele puse de o societate neînțelegătoare. Nu a închis ochii înainte de a simți bucuria pe care ți-o oferă munca intensă și rodnică și de a asista la evoluția ascendentă a culturii românești.

Muzica lui George Ștephănescu, scrisă cu mult meșteșug, este expresivă, larg accesibilă și se încadrează în orbita romantismului muzical. Fără a accentua trăsăturile caracteristice ale folclorului românesc — modalismul și variația ritmică, timbrală — ea conține anumite elemente din folclor, mai ales în domeniul melosului. Chiar dacă nu reprezintă un moment foarte important în dezvoltarea genului, îmbogățește tezaurul muzicii noastre prin autenticitatea climatului liric.

Cîntecul „Hora Unirii", a fost pus în valoare prin armonizarea convingătoare a creatorului teatrului liric românesc, accentuîndu-se unele atrăgătoare caracteristici modale. Un ardent patriotism străbate piesele „Banu mărăcine", pe versuri de Vasile Alecsandri, unde temele de o largă respirație se împletesc cu recitativul declamator și creează un poem coral de proporții ceva mai mici, dedicat faptelor vitejești ale ilustrului ban al Olteniei de altădată.

La mai bine de o jumătate de veac de la moartea lui Gavriil Musicescu, arta sa, concepțiile pe care le-a avut asupra muzicii și mai ales asupra valorii sociale și culturale ale acesteia au rămas și vor rămîne o prețioasă moștenire pentru toate generațiile ce au fost și vor veni. Patriot înflăcărat, autorul popu-

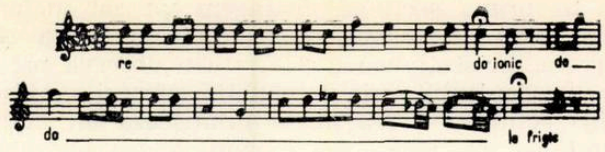
larului cîntec „Ca un glob de aur“ a participat alături de poporul său la importantele evenimente istorico-sociale de la sfîrșitul secolului trecut. A luptat din răsputeri pentru a oferi învățămîntului muzical un conținut educativ, pentru a-l apropia cît mai mult de simțirea și năzuințele marilor mase, pe care dorea să le lumineze, să le scoată din ignoranța în care se zbăteau de veacuri. În 1884, el a exprimat limpede un crez artistic, în care echilibrul domină toate orizonturile, echilibru ce se identifică cu înțelepciunea unui popor ce merită toată considerația istoriei :

„Acest ram de cultură și înnobilare a spiritului și a inimii, omul întotdeauna îl lasă la urma tuturor. Ba de multe ori se lasă la voia întîmplării. Nu este tot așa din partea muzicii față cu omul. Ea se ține lipcă de om : îl întovărășește pretutindeni, atît în timpurile cele mai grele, cît și în cele bune. În timpurile bune ea ne încîntă, ne înveselește, iar în timpurile grele, ea ne mîngîie. Au fost timpuri cînd românilor le-a fost interzis, sub pedeapsa de moarte, a-și comunica ideile unii altora ; în timpurile acelea omul se mîngîia cu cîntecul. Prin mijlocul lui își spunea durerile, prin mijlocul lui comunica vecinului greul ce-l apasă. Din acele timpuri ne-au rămas multe cîntece naționale, din conținutul cărora putem citi starea de apăsare în care se găseau strămunii noștri“.

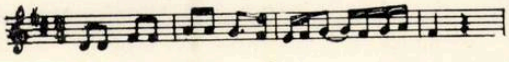
Din creația lui Gavriil Musicescu, ramura cea mai importantă este indiscutabil muzica corală. În acest domeniu, talentul și măiestria marelui compozitor moldovean s-au impus cu desăvîrșire, încît în peisajul viu colorat al artei sunetelor din țara noastră, din a 2-a jumătate a secolului al 19-lea, numele său ocupă un loc de frunte. Compozițiile corale ale lui Gavriil Musicescu pot fi clasificate în trei mari grupe : prelucrările de melodii populare pentru cor mixt, cunoscute sub numele de „12 melodii naționale“, „Cîntecele patriotice“ — concepute fie pentru coruri de voci egale, fie pentru coruri mixte — și muzica religioasă, care la rîndul ei poate fi clasificată în piese de proporții mai mici și ample poeme și concerte corale.

Prelucrările de muzică populară sînt în număr de 12 și cuprind următoarele piese : „Răsai lună“, „Stejarul“, „Nevasta care iubește“, „Dor dorule“, „Stăncuța“, „Moș bătrîn“, „Congazu“, „Baba și moșneagul“, „Zis-a badea“, „Ileana“, „Haiducii“ și „Numai popă să tot fii“...

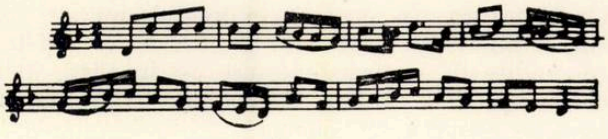
Pastorala „Răsai lună“ se desfășoară într-o mișcare lentă și ne atrage atenția prin originalitatea armoniei modale. Cîntecul începe în re „eolic“ și modulează în do „ionic“, ca apoi să se stabilească într-un mod de „la“ în care au fost alterate treptele 2 și 5.



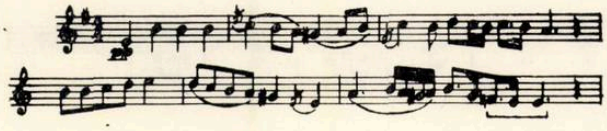
Frăgezimea unei flori de primăvară se desprinde din discursul muzical al pastelului „Stejarul“, unde se impune luminosul re major. Senina temă a fost întrebuințată cu mult efect de către George Enescu la începutul Rapsodiei I pentru orchestră, cîștigîndu-și o imensă popularitate în lumea întreagă.



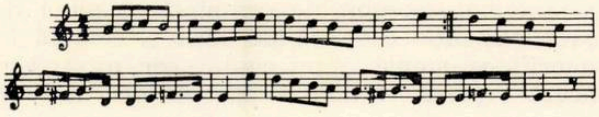
„Nevasta care iubește“ contrastează prin caracterul ironic și satiric al textului, exprimat printr-o melodie sprintenă, inspirată.



Admirabila melodie „Dor, dorule“, prelucrată cu intuiția sigură a unui adevărat creator, se distinge prin caracterul elegiac, imprimat în mare măsură de modul frigic, căruia i-a fost alterată superior treapta a 3-a.

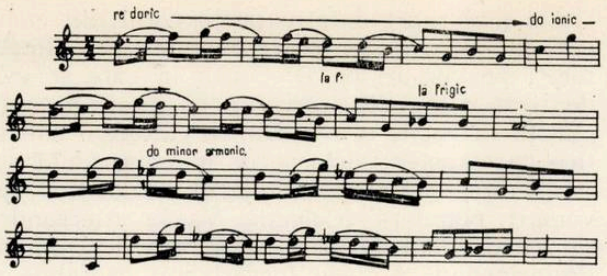


Un alt cîntec atrăgător este „Stăncuța“, în a cărui codă se remarcă aceeași caracteristică frigică, pusă în valoare cu multă subtilitate de către autorul prelucrării.



Un exemplu deosebit de atrăgător îl constituie compoziția „Moș bătrîn“, o piesă satirică al cărei text a fost folosit în poemul coral „Moșul“ de către Mihail Jora :

„Na păcatul, ce văzui
Pe colnic lîngă Vaslui,
Fată mare, moș bătrîn
Cerînd fetei măr din sîn !“



Cîntecul conceput inițial în modul re doric modulează spre do ionic și pe neașteptate spre la frigic ; apoi, printr-o relație îndrăzneață de mediană în care se accentuează falsa relație do diez — do becar, un nou fragment melodic ne apare expus cu mult aplomb în do minor armonic. Spre codă, ca un „capriciu de neiertat" pentru exponenții armoniei clasice, o modulație de mare forță expresivă ne conduce spre „la" frigic. În concluzie, schema modală ar fi următoarea : re doric — do ionic — la frigic — do minor armonic — la frigic. Iată un discurs muzical în care inovația — ne referim la varietatea modală — ne apare deosebit de interesantă și originală și am putea afirma fără exagerare că, pentru acea vreme ea reprezenta un aspect mai aparte, demn de luat în considerare de către muzicienii de pretutindeni.

Nu mai puțin caracteristic este și limbajul armonic întrebuințat în nostalgicul cîntec „Congazu".

Putem observa în prima parte un mod de mi cu alterarea superioară a treptei 4, apoi totul gravitează în jurul lui la major, urmat de eficiente modulații spre fa diez, spre mi și din nou spre fa diez. În ambele cazuri, gama fa diez prezintă sol becar și nu sol diez, deci o caracteristică frigică, care imprimă cîntecului un specific elegiac. Și în acest caz, schema tonală ni se înfățișează ca fiind foarte îndrăzneață pentru acea vreme — mi — la — fa diez — mi — fa diez — creîndu-se un dubiu tonal, prezent adesea și în creația lui Kiriac.

Buna dispoziție populară se desprinde din piesele „Baba și moșneagul" și „Zis-a badea" ; în prima sînt reliefate unele caracteristici lidice, iar în cea de a 2-a piesă putem admira discreția cu care autorul armonizează modul mixolidian. Paralelismul major minor specific cîntecului popular românesc este simplu și muzical folosit în bucolica „Ileana". Simpatia creatorului pentru spiritul de dreptate al poporului român și pentru lupta sa împotriva rușinoaselor tocmeli sociale este exprimată în piesa „Haiducii", în ale cărei prime secțiuni armonia modală prezintă unele aspecte înnoitoare și în același timp convingătoare. Deși este mai puțin realizat sub aspectul fanteziei armonice, cîntecul „Numai popă să tot fi" place prin caracterul glumeț și spiritul său anticlerical.

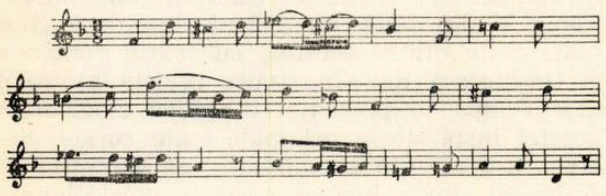
O dată cu publicarea lor, piesele populare închinate corului mixt au produs multă vîlvă în lumea muzicală. La expoziția universală din Paris (1889 — anul cînd au apărut) ele au fost medaliate. În „Revue des traditions populaires", Tome V din 1890, au apărut reproduse chiar mai multe dintre acestea, cu textul românesc și traducerea lui. Cunoscuta revistă a vremii „Le Temps" a prezentat o critică elogioasă a acestei inspirate și originale suite corale. Sub acest aspect este semnificativ să amintim un fragment din valoroasa carte a muzicologului George Breazul închinată lui Gavriil Musicescu (pag. 77). Tot din cartea lui George Breazul aflăm de protestele violente ale lui Gheorghe Scheletti, autorul lui „Ce te legeni codrule", care nu a înțeles modalismul lui Musicescu (pag. 56—57). Se cuvine a reliefa mai ales afirmațiile pozitive ale unei personalități a muzicii franceze, Julien Tiersot, autorul articolului din „Revue des traditions populaires" și al amplului studiu asupra cîntecului popular european din Encyclopédie de la musique. Acest document istoric, de o imensă importanță, trebuie considerat ca un triumf al muzicii noastre românești pe plan mondial, după cum, cu cîteva decenii mai tîrziu, scrisorile entuziaste ale lui Béla Bartók către D. G. Kiriac și aprecierile pozitive făcute în același sens de către George Enescu, vor constitui o nouă victorie a luptei acerbe dusă de compozitorii noștri, dotați cu un autentic talent creator — pe drumul afirmării cîntecului popular, cu multiplele sale aspecte modale și interesantele variații ritmice — împotriva exponenților spiritului academic, clasicizant, vetust, lipsit de forță expresivă !

Un loc important în creația lui Gavriil Musicescu îl ocupă și ciclul de coruri cunoscute sub numele de „Cîntece patriotice". Prin conținutul lor, ele reprezintă un elogiu adus libertății și atrag atenția îndeosebi asupra însemnătății și gravității momentului istoric de la 1877, Independența.

Inspirat de ideea nobilă a lui Nicolae Bălcescu — „Să ne luminăm poporul" — compozitorul din capitala Moldovei creează cîntecul închinat școlarilor „Acum ora sună" pentru trei voci egale pe versuri de D. Gusti. Bravilor soldați români le sînt dedicate mobilizatoarele cîntece „Moartea vitează" și „Oșteanul român" ; primul este scris pentru două voci egale, în timp ce următorul cîntec amintit este destinat corului mixt și conține un acompaniament de pian. Ambele tălmăcesc versuri populare. Expresiv este și corul „Hora junilor" pentru trei voci egale și are la bază o melodie populară foarte pregnantă. Poezia ne indică timpul cînd a fost scrisă și cînd circula, adică după obținerea Independenței de către poporul nostru. Textul poetic și melodia propriu-zisă

au fost comunicate compozitorului de către Lascăr Hărgescu.

„Hora de la Plevna", pe versuri de Vasile Alecsandri, se distinge prin spontaneitatea melosului de origine folclorică, încadrat într-o formă mai amplă, cu o secțiune mediană interesantă prin intervalele mai puțin obișnuite.

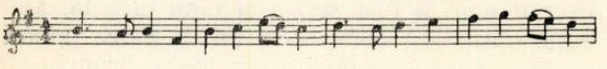


Acest cîntec patriotic dedicat eroicelor lupte de la Plevna, lasă de dorit prin insistarea prea mult pe tonica re, creîndu-se în acest fel o oarecare monotonie armonică. Musicescu a făcut aranjamentul unui cîntec de I. Cartu compus pe versuri de G. Sion, „Limba românească", un manifest ferm îndreptat împotriva snobismului și spiritului cosmopolit al păturilor suprapuse.

Cu prilejul ridicării la Ploiești a monumentului vitejilor vînători din războiul nostru pentru neatîrnare (1877—1878), Gavriil Musicescu a creat „Imnul vînătorilor" pe versuri de D. C. Olănescu. Pe aceleași versuri a scris și Eduard Wachmann, cu deosebirea că lucrarea lui Gavriil Musicescu este amplă, înfățișîndu-se mai degrabă ca un poem coral, cu modulații mult mai pregnante, ce contribuie la crearea unei expresive varietăți armonice.

Jubileul a 50 de ani al inaugurării Academiei Naționale de la Iași sărbătorit în zilele de 26—27 iunie 1885, îl determină pe Gavriil Musicescu să compună pe versurile lui N. Volenti piesa corală „Cu tărie înainte". Această piesă a fost interpretată cu ocazia festivităților la un înalt nivel artistic de către corurile reunite ale Mitropoliei, Bisericii Sf. Spiridon și Școlii de meserii, sub conducerea autorului. Lucrarea a impresionat puternic pe auditori prin caracterul ei grandios, monumental. Tot cu aceeași ocazie, compozitorul a dat la iveală și poemul coral „Copii ai patriei iubite", pe versuri de A. Naum, lucrare în care se remarcă și unele aspecte polifonice mai puțin prezente în creațiile sale cu caracter laic. Cu toate incontestabilele calități ale acestui opus, se resimte pe alocuri o monotonie ritmică cauzată de supremația valorilor de optimi.

„Cîntecul lui Ștefan Vodă" a fost compus cu ocazia inaugurării statuii marelui domnitor al Moldovei, la Iași, în ziua de 5 iunie 1883, cînd s-a și cîntat cu acompaniament de orchestră militară. În zilele noastre, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a reluat amplificat acest cîntec în opera sa „Ion Vodă cel Cumplit".



Cel mai reprezentativ poem coral din ciclul pieselor cu caracter patriotic este „Fiii României", pe versuri de D. Gusti, în care se evidențiază o îngrijită scriitură cu interesante figurații la vocile grave. Dintre cîntecele patriotice cu caracter folcloric, de o remarcabilă autenticitate, amintim „Stejarul și cornul" pe versuri populare (Colecția Vasile Alecsandri) și „Ca un glob de aur" pe versuri de Dimitrie Bolintineanu. Ambele lucrări sînt cantabile și pline de sensibilitate, calități ce au adus în mare măsură faima artistului creator și o binemeritată popularitate.

Muzica corală a lui George Dima reprezintă o dată importantă în istoria muzicii corale românești, o artă luminoasă, concepută cu o luxuriantă fantezie polifonică, deschizînd drumuri noi, pe care vor porni maeștrii contemporani Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Liviu Rusu și o parte dintre tinerii compozitori din zilele noastre.

Asemenea altor înaintași, activitatea prodigioasă a lui George Dima a reușit să învingă toate adversitățile. Ea rămîne expresia unui zbucium creator unic. Prin contribuția la cunoașterea profundă a sufletului poporului român, George Dima — o perioadă de timp singuratic, neînțeles, insultat de lumea obscură a tiraniei imperialiste, dar niciodată învins — devine astăzi un simbol luminos al artistului iubit de cei mulți. Convingătoare, realizată la un apreciabil nivel tehnic, ne apare cantata de proporții mai ample „Mama lui Ștefan cel Mare", pe versuri de Dimitrie Bolintineanu. Această expresivă baladă pentru soliști, cor mixt și pian a fost cîntată pentru prima oară la Sibiu în anul 1884, și a fost tipărită la Viena în 1906 și reprezintă un simbol al dragostei nemărginite a creatorului ei pentru marele Domn al Moldovei de altă dată.

Au trecut mai bine de 100 de ani de la nașterea lui Iacob Mureșianu, distinsul artist creator ardelean, care, moștenind tradiția patriotică a bravilor mureșeni, a luptat prin graiul muzicii pentru trezirea conștiinței naționale. De numele lui Iacob Mureșianu se leagă apariția primei compoziții vocal simfonice românești „Mînăstirea Argeșului", o amplă baladă, și a uverturii „Ștefan cel Mare", care, prin tematica ei populară sau în stil popular și meritoria tratare orchestrală, poate fi considerată ca primul poem simfonic românesc. Tot în lista creațiilor sale se înscriu „Erculeanul" (1899), baladă populară pentru soliști, cor mixt și pian (orchestră), versuri de Vasile Alecsandri, „Constantin Brîncoveanu" (1905) baladă pentru soliști, cor mixt și pian (orchestră), versuri de Vasile Alecsandri și „Șoimul și floarea fagului" (1906), baladă pentru soliști, cor mixt și orchestră, versuri de Vasile Alecsandri. Mai ales în „Constantin Brîncoveanu" se relevă ideea sublimă a sacrificiului vieții pentru înaltele idealuri de dreptate și libertate socială, atît de dragi tuturor românilor. În perioada dintre cele două războaie compozitorul Sabin

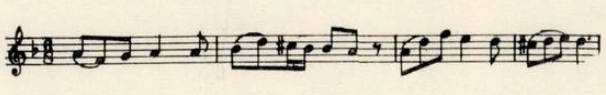
Drăgoi va relua cu sensuri noi această valoroasă baladă în impresionantul său Oratoriu „Constantin Brîncoveanu", realizat cu o autentică măiestrie componistică.

Din corespondențele creatorului Iacob Mureșianu, reiese clar că era la curent cu ideile avansate ale unui Nicolae Bălcescu și George Barițiu. Cei care l-au cunoscut susțin că acest mare artist patriot nu o dată cita minunatele rînduri ale lui Bălcescu : — „Revoluția viitoare nu se mai poate mărgini a voi ca românii să fie liberi, egali... Ea nu se va mărgini a cere libertatea din afară, libertatea de sub dominarea străină, ci va cere unitatea și libertatea națională". Tot atît de dragi au fost și cuvintele înflăcărate ale lui George Barițiu : „Unire națională este frumoasa deviză ce răsună din toate părțile și deșteaptă duhurile cu putere multă. Popoarele Europei pricep și cunosc cum că tăria și puterea unui popor, baza sa, politica sa de cumpănire, nădejdile sale, prezentul și viitorul său zac în unire națională".

Ciprian Porumbescu reprezintă una din importantele figuri creatoare pe care le-a dat epoca romantismului românesc. Arta sa reflectă doar o parte a sufletului său, care tăinuia un curios amestec de sarcasm și sentimentalism, o bogată imaginație cu o melancolie liniștită, ca un prelung ecou de doină. Compozitorul a realizat o creație cu farmec poetic și nuanțe pline de prospețime, dar în același timp străbătută de accente de un puternic dramatism, ca un simbol al reînvierii conștiinței unui popor împilat de veacuri.

La Viena el a muncit intens în cadrul societății „România jună", înjghebînd un cvartet vocal, un cor și o mică orchestră ; a compus și a publicat pe cheltuială proprie importanta „Colecțiune de cîntece sociale pentru studenții români" (1880), în care figurau la loc de cinste remarcabilele cîntece de masă cu un conținut revoluționar la vremea aceea : „Pe al nostru steag" și „Cîntecul tricolorului".

Ciprian Porumbescu s-a făcut cunoscut la vremea lui mai ales prin corurile concepute pentru voci bărbătești, îndemnat poate și de faptul că în acel timp existau reușite formații vocale de acest gen, în special cele studențești. Un cîntec nostalgic, delicat și expresiv este piesa „La un nor" pe versuri de Dimitrie Bolintineanu, un lied bipartit, cu elemente folclorice transfigurate,



Textul, cu un caracter elegiac, exprimă dorința de eliberare de sub jugul imperialismului austro-ungar :

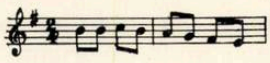
„Nor ce treci făr' de simțire,
Eu ca tine sînt străin,
Tu verși ploaie și mugire,
Eu vărs lacrimi și suspin.
Tu dorești întinsa mare,
Dintru care te-ai născut,
Eu suspin cu nerăbdare
După țara ce-am pierdut".

Au trecut 100 de ani de la nașterea compozitorului bănățean Ion Vidu și totuși muzica sa răsună azi mai mult ca oricînd în sălile de concert. Ea ocupă un loc de seamă în repertoriul permanent al tuturor formațiilor corale din țara noastră. Dintre piesele sale, cele mai cunoscute sînt „Preste deal", „Ana Lugojana", „Răsunetul Ardealului", „Răsunet din Crișana", „Negruța", „Dragă și iar dragă", „Grînele vara se coc".

„Preste deal" este un cîntec de dragoste ce se desfășoară într-o atmosferă liniștită, senină și traduce cu fidelitate în muzică duioasele versuri populare : „Preste deal la nana-n vale / Mîndru trandafir răsare"... O introducere mai mișcată ca tempo unde se poate distinge o polifonie aerată, simplă, măiestrit realizată, ne pune în contact cu climatul liric prin excelență al piesei. În acest scurt fragment putem observa cu ușurință un reușit exemplu de simplitate, diametral opus al acelui nedorit „simplism" și în același timp o excelentă scriitură corală. Spre deosebire de înaintașii săi, Ion Vidu reușește să înlăture cu desăvîrșire folosirea unor procedee armonice cromatice ale romantismului german și în foarte mare măsură banalitatea cadențelor perfecte ale verismului italian din prima sa perioadă. Dar totodată trebuie evidențiat și sensul subtil al conținutului textului literar al primei fraze poetice, în care este înfățișată prin imagini clare, deosebit de plastice, ideea unității naționale și încrederea într-un viitor senin. Un climat nostalgic degajă poezia și muzica piesei „Răsunetul Ardealului" : „Preste codrii cei verzii, / Preste munții aurii, / Preste-a văilor albii, / Trece dorul suspinînd / Ochii-n lacrime udînd". Acest sentiment de profundă durere va fi reluat cu mai mult dramatism, de mulți poeți, pictori și scriitori ardeleni, ca un protest violent, culminînd cu geniala și zguduitoarea imagine creată de nemuritorul Octavian Goga : „Munții noștri aur poartă / Noi cerșim din poartă-n poartă".

Kiriac, prin activitatea și creația sa, reprezintă în istoria muzicii românești un moment important și a-i considera meritele doar prin prisma tendinței sănătoase de valorificare a folclorului ar fi o greșeală. El rămîne un clasic al muzicii noastre, fără de care dezvoltarea ulterioară a unor creatori de frunte ca : Mihail Jora, Paul Constantinescu, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță și a tinerilor compozitori ar fi de neconceput. După ce și-a însușit un meșteșug solid, fostul elev al lui Vincent d'Indy își dedică toată activitatea muzicii românești. Nu este întîmplător faptul că fostul diriginte al corului Capelei române din Paris și întemeietorul societății corale „Carmen" a armonizat cu o simplitate adecvată, deosebit

de expresivă, o veche melodie pe versuri de G. Sion, „Limba românească" în care reliefează simbolicele versuri : „Vorbiți, scrieți românește"...



Kiriac a fost în vremea lui un artist cu o estetică înaintată, legat de poporul său și doritor sincer de prefaceri revoluționare. A scris cîntece de masă, dintre care cel mai popular a rămas „Cîntăm libertatea", unde printr-o melodie simplă, larg accesibilă și mobilizatoare, el a tălmăcit la un înalt nivel artistic versurile poetului George Coșbuc : „Cîntăm libertatea și numele sfînt / Al țării străvechi și al acestui pămînt / Iubirii de neam ce de-a pururi a fost / O pavăză-n lupte și-n pace adăpost"...

Numele lui Gheorghe Cucu se leagă pe de o parte de perioada în care s-au manifestat majoritatea compozitorilor înaintași, pe de altă parte, atît prin formația sa profesională mult mai completă cît și prin aportul său mai substanțial, compozitorul se înscrie în orbita clasicismului muzicii noastre corale. Arta sa este plină de euforie. Nici condițiile grele în care a crescut, nici consecințele răscoalelor din primăvara anului 1894 — cînd țăranii din județele Tutova, Fălciu, Tecuci și Bacău s-au ridicat împotriva asupritorilor — nici condițiile neprielnice în care au trăit compozitorii din vremurile de altă dată, vremuri pentru totdeauna apuse, nu au reușit să-i spulbere încrederea fermă în viitor, într-o lume mai bună. Dimpotrivă, toate acestea i-au întărit atașamentul pentru cei oropsiți. Muzica sa rămîne un cîntec luminos închinat vieții pe care o iubea ca nimeni altul !

Profund impresionat de suferințele din trecut ale țăranilor, Gheorghe Cucu a compus și unele lucrări pătrunse de un pronunțat caracter social. Astfel corul bărbătesc „Ursitoarea" — textul era vechi, întîlnit și în „Spitalul amorului" de Anton Pann — reliefează nemulțumirile și durerile celor asupriți de veacuri, redînd cu plasticitate elegiacele versuri :

„Drum la deal și drum la vale,
Îmi fac veacul tot pe cale ;
N-am în lume sărbătoare,
Bat-o crucea ursitoare,

Care m-a ursit pe mine
Să n-am niciun ceas cu bine,
Ci să mă trudesc pe lume,
Năcazul să mă sugrume".

Am aruncat o scurtă privire asupra cîtorva piese inspirate din trecutul de luptă al poporului nostru. În încheierea acestui studiu nu putem să nu redăm splendidele și semnificativele versuri ale lui Eminescu, atît de strîns legat de înălțătoarele idei ale înaintașilor săi :

Ce-ți doresc eu ție
dulce Românie,
Țara mea de glorii
țara mea de dor ?
Brațele nervoase
arma de tărie,
La trecutu-ți mare,
mare viitor !

Căci nu s-a născut încă și nici nu se va naște vreodată o putere omenească, care să poată despărți și distruge ceea ce de veacuri a fost unit pentru eternitate !

ELENA ZOTTOVICEANU

Mesajul social-patriotic în operă și operetă

În istoria noastră muzicală, teatrul liric joacă un rol preponderent prin legătura sa directă cu opinia publică, prin aderența sa — mai mult sau mai puțin mijlocită — la evenimentele, curentele de idei, problemele vitale ale fiecărei etape istorice. Acestor caracteristici li se datorește în mare măsură popularitatea și avansul în timp față de alte domenii ale artei noastre muzicale. Dependența ei de dramaturgie, deci de creația literară, determină dezvoltarea mai rapidă și „actualitatea" ei, în comparație cu creația simfonică și instrumentală. Or, accesibilitatea deosebită — izvorîtă din întreita fuziune dintre muzică, acțiune scenică și cuvînt — participarea expresivă a glasului omenesc, explicitarea emoției muzicale prin imaginea scenică, sînt motivele care-i conferă un loc predominant în ansamblul muzicii românești din secolul al XIX-lea.

Teatrul liric își are astfel locul și contribuția la mișcarea ce se dezvoltă impetuos în a doua jumătate a veacului sub impulsul de integrare în contextul civilizației europene și de afirmare a valorii naționale pe plan politic și cultural.

Creația destinată scenei, aflată la convergența dintre teatru și drama lirică, parcurge în 4—5 decenii toată gama formulelor uzitate, de la muzica de scenă instrumentală, limitată la interludii și pasaje de acompaniament pînă la operă, trecînd prin toate genurile hibride ale vodevilului, comediei cu cîntece, melodramei, operei comice. Strîns legată prin funcție de literatura dramatică, ea se dezvoltă paralel cu aceasta pînă la punctul maturizării, cînd — preluînd elementele ce-i pot folosi — se detașează ca domeniu de sine stătător ; cum însă cotitura aceasta se realizează de abia la începutul secolului nostru, în tot veacul al XIX-lea ea rămîne tributară esteticii dramaturgiei. De aici și relația constantă și promptă cu realitatea, cu intensa frămîntare și cu efortul cultural general al secolului, pe care-l trăiește, prin teatru, cu maximum de intensitate.

Ca și teatrul de dramă, teatrul liric (de altfel în creația vremii sferele nu sînt prea bine delimitate) este expresia timpului și transpune și în sectorul muzicii efervescența patriotică a epocii, chiar dacă uneori sub o formă dublată de naivitate. În acest sens, după cum dramaturgia nu a rămas în afara actelor istorice însemnate, ca revoluția din 1848, Unirea, Războiul pentru independență, nici creația lirică nu se izolează de viață.

În momentul revoluției de la 1848, Matei Millo juca „Baba Hîrca", piesă care a marcat — odată cu teatrul epocii — ideile și semnificațiile sociale cuprinse în text, oglindindu-se implicit și în muzica lui Flechtenmacher, după cum a existat și o dramaturgie a Unirii legată de producția muzicală adecvată. Momentul 1877 își are și el reflexele în creația muzicală. O cercetare amănunțită ar scoate la iveală nenumărate compoziții care, cel puțin prin titlu (căci stadiul de evoluție la care se aflau, nu prea permitea creatorilor o redare adîncă, filtrată a impresiilor și sentimentelor) încearcă să-și lege efemera existență de un moment istoric de răsunet, cum ar fi : „Rănitul de la Plevna" de Gh. Brătianu, „Trecerea Dunării" de Ion Costescu, „La Rahova" (horă pentru pian) de Ion Capelleanu ș.a.

Prin teatru, muzica participă la ilustrarea ideilor care exprimă aspirațiile majore ale epocii : unitatea poporului român și necesitatea eliberării naționale de sub jugul turcesc. După cum făcuse parte din toate piesele scrise pentru Unire, muzica nu lipsește nici din marile spectacole istorice cu reconstituiri de bătălii, evenimente eroice, ce se termină totdeauna cu victoria românilor, chiar în condiții incredibile — destinate a educa sentimente de eroism în public și a celebra fapte de arme, care se jucau pe scena Teatrului Național cu mare succes.

Intențiile patriotice, atașamentul față de cauza națională sînt evidente, dar mijloacele de comunicare, procedeele de artă sînt adesea neîndemînatice și de aici lipsa de consistență atît a laturii dramatice cît și a celei muzicale. Muzica românească se afla încă la vîrsta adolescenței, în preziua maturizării ce urma să vie în curînd prin opera lui George Enescu și a școlii moderne de compoziție. Ea nu avusese încă personalitatea creatoare puternică, capabilă să găsească expresia cea mai potrivită

și viabilă pentru transpunerea momentului istoric într-o operă perenă. În pictură, rolul acesta l-a îndeplinit cu înaltă măiestrie Nicolae Grigorescu care a lăsat în schițele, desenele și tablourile sale o cronică detailată de o forță și o vivacitate impresionante a acestui război pentru independență, care a fost mai mult decît o campanie militară — o mișcare națională de proporții.

În creația dramatică a timpului, implicațiile reale ale anului 1877 nu și-au găsit expresia corespunzătoare. „Adevărata față a războiului" a scăpat autorilor, pierduți în hățișul retorismului sau al unor rețete învechite. Peisajul frontului constituie doar un fundal uneori pitoresc și colorat pentru plasarea intrigilor obișnuite. Muzica de gen urmează și ea aceeași tendință, punînd în relief elementul național într-o formă superficială. În „Curcanii" de Gr. Ventura, piesă de mare succes, un act se petrece în tabăra soldaților români, prilej pentru coruri, cîntece și chiar un solo de vioară al unui personaj lăutar. Și în piesa „Peste Dunăre", tot de Gr. Ventura, în care este vorba de peripetii legate de război, dar exterioare lui, G. Stephănescu a scris o muzică ce se străduiește să evoce specificul naționalităților implicate în acțiune, prin intonații oarecum bulgărești, orientale și românești.

Tot ca un cadru pentru o acțiune indiferentă apare războiul de la 1877 și în „Olteanca" de Ed. Caudella (pe text de G. Bengescu-Dabija), scrisă în 1879. Intriga amoroasă banală se desfășoară pe fundalul întoarcerii oștirilor victorioase, prilej pentru un final de act reușit, cu „Marșul Oltenilor".

TEATRUL NAȚIONAL EXTRAORDINAR

ФЕРМЕКЪТОАРЕА

САЮ

БАБА ХÎРКА

„Baba Hîrca"

În același fel se reflectă actualitatea și în altă operă comică a lui Caudella : „Fata răzeșului" (libretul de Gh. Irimescu) ; eroul principal e oștean, și prin calitățile sale deosebite își domină rivalul în dragoste. Referiri la vitejia ostașilor noștri întîlnim și în „Sergentul Cartuș", operetă de C. Dimitrescu, a cărei acțiune se petrece în 1877.

Dacă aceste forme directe de reflectare a realității naționale sînt deocamdată neconvingătoare și tributare unor limite de concepție și realizare, atît pe plan dramatic cît și muzical, o consecință interesantă, cu caracter mai mediat — dar generat de momentul 1877 — este deosebita importanță pentru dezvoltarea teatrului liric prin ecourile ample în posteritate : apariția dramei istorice și, implicit, și o operă cu subiect istoric.

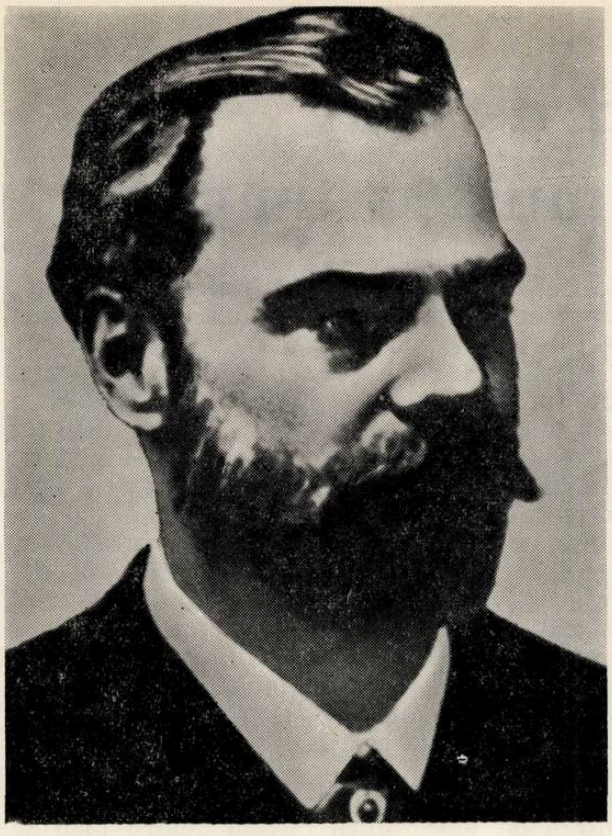
Deceniul al 8-lea marchează amploarea deosebită a dramei istorice, devenită gen de predilecție. Dintre motivele curente ale romantismului european, romantismul nostru reținea mai ales poezia trecutului glorios, a mîndriei patriotice, care corespundea cel mai bine conștiinței naționale, necesității de a rezista în fața pericolului de deznaționalizare într-o lungă perioadă de împilare străină.

Readusă pe prim plan de elanul patriotic înviorat de realizarea mult visatei independențe naționale, tema glorificării trecutului este înțeleasă ca o raportare la aspirațiile momentului și la evenimente recente. Istoria servește demonstrării unor teze, exaltării unor idealuri și permanențe.

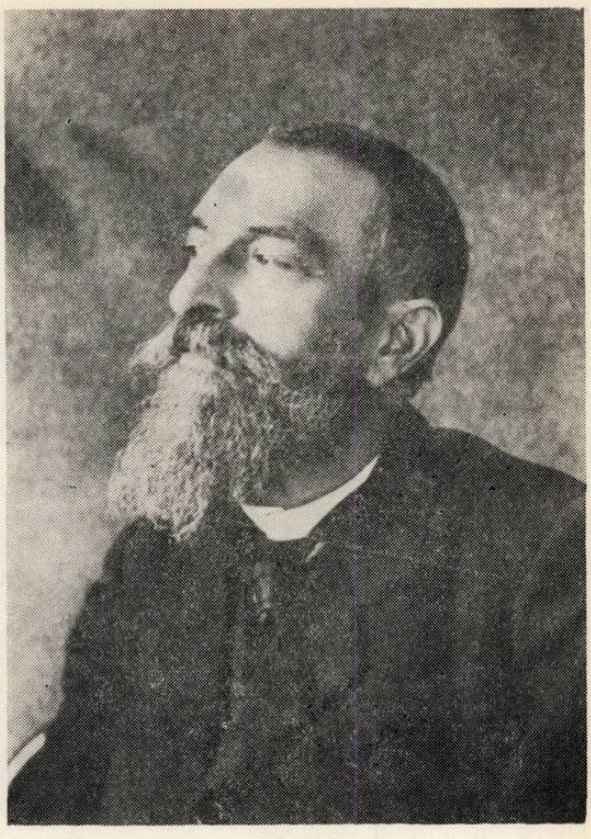
Opera, ca gen constituit, își face intrarea în creația muzicală românească sub egida temei istorice. Unul dintre primele texte muzical-dramatice ce ar putea aparține de operă, este „Mihai în ajunul luptei de la Călugăreni" de I. A. Wachmann, pe libretul lui I. Eliade. Este semnificativ că se apelează la evocarea lui Mihai Viteazul, de altfel prezent în multe producții ale epocii, pentru că personifica, mai bine decît oricare alt erou al trecutului, ideea de Unire, de independență, virtuțile și năzuințele luptătorilor pentru libertate.

Tema luptei antiotomane, în plină actualitate în deceniul al 8-lea, alimentează diferite lucrări dintre care merită citată „Petra" de G. Stephănescu. Subiectul romantic uzează de tot arsenalul de procedee cunoscute (asediu, rezistență eroică, complot, lovituri de teatru, sinucidere din dragoste etc.). Fragmentele muzicale rămase dovedesc o reușită parțială, din care se cere amintit corul femeilor.

Viabilitatea filonului eroico-istoric și al temei luptei populare antiotomane se dovedește prin permanența sa de-a lungul unui secol de creație lirică. Bineînțeles că de la o epocă la alta, optica creatorului asupra faptelor și personajelor diferă, ca și potențele expresive ale limbajului său. În acest sens, opera „Fata de la Cozia" de Emil Monția, deși scrisă în



Eduard Caudella



George Ştephănescu

anul 1920, aparţine — prin accentuarea anecdoticii în detrimentul componisticii, mai degrabă epocii de pionierat de la sfîrşitul secolului trecut, decît anului în care a fost scrisă. Compozitorul încearcă să reînvie tema luptelor contra turcilor în vremea lui Vlad Ţepeş, dar plasarea în epocă este formală, şi construcţia operei fragmentată, cu excepţia cîtorva pagini de un lirism cald — stilul fiind şi el destul de impersonal.

Adevărata valorificare a temei istorice de luptă pentru libertate naţională se afirmă în zilele noastre, în creaţia de operă contemporană. Impunîndu-i compozitorului o poziţie creatoare, vie, de filtrare a imaginilor epocii îndepărtate prin concepţie şi sensibilitate de artist al timpului său, ea conţine resurse bogate de expresie. Tema luptei contra cotropitorilor otomani a inspirat pe compozitoarea Hilda Jerea în baletul „Haiducii" şi pe Gh. Dumitrescu în evocarea trecutului Moldovei în opera „Ion Vodă cel Cumplit". Pusă într-o lumină nouă, figura domnitorului ca erou al dramei, potenţează virtuţi şi aspiraţii ale poporului, confundîndu-se astfel cu el. Cele trei planuri ale dramei (lupta împotriva jugului turcesc, conflictul lui Ion Vodă cu boierii, precum şi dintre domnitor şi soţia sa Marica) se împletesc viu şi ingenios, opunînd pasiuni şi năzuinţe veridice într-un tot foarte scenic. La intenţia de a zugrăvi o adevărată frescă istorică, compozitorul a situat în centrul operei sale corul, personaj principal (ca în „Boris"). Partitura lui este variată şi inventivă, conţinînd recitative corale, *arioso*-uri, ansambluri mari, dialoguri între grupuri etc. Centrarea pe un personaj colectiv, foarte prezent în acţiune, face ca sensurile combative ale temei să fie clare şi să echilibreze armonios cu conflictele individuale, psihologice, ale protagoniştilor. Folosirea pe scară largă atît a intonaţiilor populare de baladă haiducească, cît şi a unor cîntece autentice din epoca feudală („Ştefan, Ştefan, domn cel mare" şi „Hai fraţi") dă partiturii autenticitate şi patos. De asemenea, pentru a opune în discursul muzical cele două tabere ce se înfruntă, compozitorul reia procedeul des întîlnit în trecut al folosirii unor intonaţii caracteristice muzicii orientale. Unul dintre meritele operei este realizarea unui recitativ eroico-dramatic, specific inflexiunilor limbii noastre, apropiat de stilul *arioso*. Orchestra participă şi ea la acţiune, vădind acea înclinare spre liniile puternice, spre efectele de masă, specifice autorului.

Iată cum, avînd rădăcinile înfipte adînc într-o aspiraţie seculară spre unitatea naţională şi independenţă, genul liric îşi reînnoieşte potenţele în zilele noastre prin îmbogăţirea formelor şi mijloacelor de exprimare, printr-un suflu larg emoţional şi prin adîncirea de pe poziţii contemporane a tematicii inspirate din lupta plină de abnegaţie şi patriotism a poporului nostru.

VIOREL COSMA

Independența de stat reflectată în muzica timpului

Expresie a luptei și victoriei poporului român pentru libertate, Independența de Stat a găsit un puternic ecou în sînul compozitorilor și șefilor de muzică militară, peste 100 de lucrări pentru pian, orchestră și fanfară stînd mărturie vie a participării muzicienilor noștri la acel eveniment.

Chiar de la o sumară analiză muzicală nu ne poate scăpa izvorul popular care a generat substanța sonoră a majorității pieselor. Hora și sîrba rămîn principalele forme populare adoptate de majoritatea creatorilor, prima exprimînd frăția și unirea, iar a doua bucuria victoriei. „Hora e mult mai dragă — remarca Anton Oprescu în lucrarea bibliografică, intitulată *Războiul pentru independență (1877—1878)* — decît toate celelalte jocuri. E semnul frăției, e semnul unirii. Românii au jucat-o cu drag totdeauna în urma întîmplărilor fericite și biruințelor cîștigate“ [1].

Nu întîmplător actele de eroism ale dorobanților și curcanilor noștri pe cîmpurile de luptă din Balcani s-au încrustat în nenumăratele hore, adunate în culegerile de folclor întocmite de C. Rădulescu-Codin, Tudor Pamfile, Șt. Kirileanu, Ion Dariu, Șt. Tuțescu, George A. Lăzăreanu, M. Canianu ș.a. Pe drept cuvînt se poate afirma că numele eroilor militari (colonelul Cerchez, maiorul Șonțu, căpitanii Constantin Merișescu și Valter Mărăcineanu, gornistul Ștefan Furtună, călărașul Vasile al lui Tudor) au intrat în legendă mai ales din clipa cînd viersul popular a prins în imagini artistice autentice, faptele lor de arme săvîrșite la Smîrdan, Grivița, Rahova, Plevna, Vidin [2].

Iată versuri care redau plastic în *Hora Vidinului,* lupta prin care ostașii noștri au cucerit — cu prețul unor jertfe însemnate — independența națională visată de atîtea generații :

Frunză verde foi de crin
La Smîrdan și la Vidin,
Șapte turci p-un moldovean
Și alți șapte p-un muntean,

Ura ! Ura ! Iac-așa !
Măi Române, nu te da !... [3].

A dedica măcar o piesă scurtă acestui eveniment politic, a devenit pentru fiecare compozitor al epocii o datorie patriotică, un semn de participare activă la însuflețirea maselor, un omagiu adus celor care și-au sacrificat viața pentru un ideal nobil.

Remarcăm de asemenea faptul că aproape toți șefii de muzică militară — printre ei și cîțiva străini — participînd cu formațiile lor pe cîmpurile de luptă, au fost entuziasmați de vitejia ostașilor români cărora le-au dedicat marșuri, hore, cadriluri etc.

Desigur că din bogata producție artistică a epocii numai o parte dintre lucrări au dobîndit durabilitatea peste decenii. Nu ne propunem în rîndurile de față să întreprindem o analiză a creației generată de războiul din 1877, ci am vrea să prezentăm tabloul general, emoționant și semnificativ, al participării active a muzicienilor la acel act istoric din viața poporului nostru.

Deși purta amprenta muzicii de salon a sfîrșitului de veac, totuși creația pentru pian se pare că a cuprins multilateral și eficient momentele principale ale luptei pentru independență. Ne îndeamnă la această afirmație atît *bogăția formelor* de tratare muzicală, cît și *varietatea tematicii.*

Acceptată ca piesă dansantă de salon, hora a intrat în preocupările componistice ale majorității creatorilor. Inclusă printre dansurile obligatorii la baluri, chermeze, recepții, dineuri, serbări de binefacere, hora se distingea prin coloritul ritmic popular, prin expresia optimistă.

Din rîndul horelor pentru pian, deseori menționate în presa epocii, cele mai cunoscute au fost *Hora vînătorului* de Grigore Ventura, *Hora de la Grivița* și *Hora ostașilor români* de Theodor Georgescu, *Peneș Curcanul* de Ciprian Porumbescu, *La Rahova* de Ion Capelleanu, *Hora armatei române* de G. Thănăsescu ș.a.

În repertoriul de salon își făcuseră loc și celelalte dansuri de epocă cu titluri sugestive, cum ar fi *Mazurca Dorobanților* de Gh. A. Dinicu.

De altfel, unele piese în stil popular de factură cultă ce nu au văzut lumina tiparului s-au răspîndit datorită lăutarilor, fiind apoi culese de folcloriști. Un exemplu concludent ne oferă horele *Rănitul, Calafatul, Războiul,* notate pentru pian de către Dimitrie Vulpian [4].

Caracterul mobilizator al multor piese îl aflăm concretizat în nenumăratele *marșuri,* în

[1] Oprescu, Anton. *Războiul pentru Independență (1877—1878).* Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. A-516, p. 336.

[2] Cosma, Viorel. *Vitejia ostașului român în războiul pentru dobîndirea Independenței de Stat (1877—1878) reflectată în cîntecul popular.* În : *Viața militară,* București, nr. 10, octombrie 1953, p. 64—68.

[3] *Hora Vidinului.* În : *Arion,* colecție întocmită de Ion Dariu. Brașov, Ed. libr. H. Zeidner, 1885, p. 21—24.

[4] Vulpian, Dimitrie. *Horele noastre,* vol. II. Leipzig, Ed. Oscar Brandstätter.

bună parte publicate în aranjamente pentru pian, iar altele păstrate în manuscrise pentru fanfară. Reținem dintre cele mai des cîntate *Asaltul Plevnei* și *Marș de victorie* de Ludwig Wiest, *La România* și *Românii au triumfat* de Ion Vasilescu, *Capitularea Plevnei* și *Griviția* de Constantin M Cordoneanu, *Marșul ostașilor români* de N. A. Durma, *Marșul proclamării independenței României* de P. G. Nițescu ș.a.

Lupta de la Griviția ne este evocată în piesele pentru pian ale lui Ciprian Porumbescu (*Peneș Curcanul*), N. Suțu (*Griviția-Marș*), Theodor Georgescu (*Hora de la Griviția*). Victoria de la Plevna ne-o consemnează lucrările lui G. Marinescu (*Hora de la Plevna*), Ludwig Wiest (*Asaltul Plevnei*), Gheorghe Scheletti (*Marș funebru la moartea eroilor români la Plevna*), Constantin Cordoneanu (*Capitularea Plevnei*). Asaltul de la Rahova și-a găsit expresia muzicală în hora lui Ion Capelleanu (*La Rahova*) și galopul lui Constantin M. Cordoneanu (*Rahova*), iar cucerirea redutei Smîrdanului în piesa pentru pian a Elisei Văleanu (*Luarea Smîrdanului*). Desigur că cele mai frecvente titluri se adresează — sub o formă generală — eroilor ostași (*Hora ostașilor români* de Theodor Georgescu, *Hora armatei române* de Gr. Thănăsescu), uneori precizîndu-se chiar armele (*Hora vînătorului* de Gr. Ventura, *Mazurca dorobanților* de Gh. A. Dinicu, *Gorniști, sunați alarma* de Caretaș Vermont).

Comandanților de mari unități și regimentelor victorioase pe cîmpurile de luptă li s-au făcut de către populație primiri triumfale la înapoierea în orașele de reședință. Aproape fiecare paradă militară s-a desfășurat în sunetele unei piese ocazionale, menită să exprime bucuria victoriei și prinosul de recunoștință față de cei care au adus independența patriei. Iată titluri cu dedicație elocventă : *„Românii au triumfat, marș pentru pian de Ion Vasilescu dedicat viteazului Regiment al XIII-lea de Dorobanți“* sau *„La Rahova, horă pentru pian de Ion G. Capelleanu compusă și dedicată bravului Maior C. Merișescu și Batalionului său de Dorobanți-Mehedinți“* ; sau *„Atacul Rahovei din 7 Nov. 1877, op. 18, marș militar pentru pian de Ed. Neudorfler, dedicat cu respect d-sale d-lui colonel G. Măldărescu, comandantul Reg. al IV-lea de Linie, în memoria bravurii Reg. al X-lea de Dorobanți comandat de domnia-sa“*.

Proclamarea Independenței de Stat a marcat un nou moment de rezonanță în creația muzicală a epocii. Lucrări ca *Marșul Proclamării Independenței* de P. G. Nițescu, *La România* de Ion Vasilescu, *Marș de victorie* de Ludwig Wiest, reprezintă numai cîteva titluri izvorîte din problematica istorică a epocii.

Dacă muzica instrumentală de cameră din perioada războiului din 1877—1878 nu a lăsat posterității „mari creații“, în schimb a afirmat o unitate de ideal artistic al școlii naționale. Multă vreme presa de la sfîrșitul sec. XIX ne amintește de includerea în repertoriul cu caracter patriotic promovat la festivitățile artistice ale muncitorilor, ostașilor, elevilor și studenților, dar mai ales al lăutarilor, a acestor piese mobilizatoare. Prezența puternică a horei și a inflexiunilor melodice de vals, mazurcă, cadril, în muzica simfonică, de operă și de operetă (ca de pildă *Uvertura națională* de George Ștephănescu, operele comice ale lui Eduard Caudella, operetele lui Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Mauriciu Cohen-Lînaru, Constantin Dimitrescu), a conturat de fapt *stilul* caracteristic primei epoci de închegare a școlii noastre naționale.

Pianul era instrumentul „la modă“ în jurul anului 1880, deci nu exagerăm afirmînd că ecoul războiului de independență a pătruns nemijlocit și în mediul muzical intim de salon prin intermediul acestui repertoriu. Că piesele pentru pian s-au bucurat de certă răspîndire, ne-o atestă muzica lăutărească ce a preluat majoritatea pieselor tipărite.

MUZICA PENTRU FANFARĂ

În *Anuarul Armatei Române* se precizează că în perioada războiului din 1877—1878 cele opt regimente de infanterie și cele două regimente de roșiori dispuneau de fanfare militare, în timp ce toate companiile de dorobanți, escadroanele de cavalerie și bateriile de artilerie erau dotate cu formații de tobosari și gorniști. Efectivul muzicanților militari depășea, așadar, cifra de 500 de instrumentiști.

Spre deosebire de formațiile simfonice, fanfarele militare (aci trebuie incluse și cîteva fanfare comunale, civile, printre care aceea a *Guardiei naționale* din București, condusă de Ludwig Wiest și apoi de Anton Kratochvill, și care s-a bucurat de prestigiu în viața artistică de la sfîrșitul secolului XIX) au contribuit eficient la sporirea educației muzicale a maselor [5]

Participanți deseori la angajările din linia întîi a frontului, muzicanții armatei au luptat cot la cot cu ostașii noștri la Vidin, Smîrdan, Rahova, Griviția. Mărturii sînt atît articolele publicate în presa epocii, cît mai ales desenele și tablourile pictorilor participanți la războiul de independență [6].

Una din figurile principale de eroi păstrate în filele istoriei din 1877 rămîne *gornistul*. Pe lîngă obișnuitele semnale regulamentare de serviciu și diferite marșuri de instrucție și campanie, gorniștii au sunat alarma, atacul,

[5] Concertele duminicale și cele din zilele de sărbători, în parcuri și grădini publice, precum și programele zilnice din stațiunile balneare oferite gratuit pe timpul verii, concertele de promenadă din circurile de la Iași, București, Galați, Brăila, au introdus *pentru prima oară la noi* lucrările lui Richard Wagner, Karl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven, alături de repertoriul curent, de strictă actualitate, din muzica ușoară (Johann Strauss, Florimond Hervé, Jacques Offenbach, Franz von Suppé, Eduard Strauss).

[6] *Albumul Armatei Române*. București, Ed. Socec, 1902. A se vedea : *Muzică militară și artilerie turcă*, *Gornistul* de N. Grigorescu etc.

retragerea, victoria etc. Nu de puține ori — așa cum ne-a dovedit-o Ștefan Furtună — gornistul a însufleţit sute de oameni, în momente grele și hotărîtoare pentru soarta unui batalion sau regiment, exemplul său de eroism (plătit cu prețul vieții) determinînd victoria asupra dușmanului.

Cu prilejul războiului pentru dobîndirea independenței de Stat s-au introdus la noi o serie de semnale de gornişti, cărora ostașii lăsați la vatră le-au adaptat cuvinte, răspîndindu-le în popor [7]. Pentru ineditul lor, pentru a se căuta variantele în folclor, merită studiate în viitor cîteva semnale culese și notate de muzicologul Constantin Cordoneanu de la gornistul Florian Chioreanu.

O bună parte din aceste semnale au pătruns pînă în nordul Transilvaniei, fanfarele militare de grăniceri români din Năsăud de pildă, folosindu-le zilnic. De aci, s-au preluat de către fanfarele școlilor românești. Cînd s-a decretat Independența de Stat a României, la Năsăud s-a organizat o serbare populară, petrecîndu-se pînă noaptea tîrziu — cum afirma Iuliu Moisil — „în vorbiri avîntate, cîntece naționale și cvartetul nostru (corul — n.n.) reproducînd piesele muzicale pe care le cînta fanfara, răspîndindu-se melodiile de acolo, de sus, peste tot Năsăudul".

Am citat acest exemplu pentru a demonstra atît ecoul actului istoric din 1877 în Transilvania, cît și pentru a arăta rolul activ al fanfarelor în viața publică în genere, de acum trei sferturi de veac. Vom înțelege astfel, contribuția compozitorilor militari și a creației pentru fanfară la stimularea sentimentului patriotic al maselor.

Aproape toți capelmaeștrii armatei române participanți la război și-au înscris numele în catalogul editurilor Constantin Gebauer, N. Cosma, ș.a. cu lucrări dedicate Independenței de Stat. Multă vreme ecoul evenimentului din 1877 a stimulat pe alți șefi de muzică militară din pragul veacului nostru să dea la iveală piese patriotice a căror răspîndire largă ne-o confirmă zecile de partituri de fanfară păstrate în manuscris pînă azi.

Exemplul hotărîtor l-a oferit compozitorul Eduard Hübsch, inspectorul muzicilor armatei, autorul a cinci marșuri : *Smîrdan, Paza Dunării, Bravii noștri, Marche d'attaque, En avant.* Aproape toate sînt dedicate comandanților de unități și ostașilor care au luptat pe frontul balcanic (general Constantin Budișteanu, colonel Victor Cretzeanu etc.).

Pe lîngă lucrările inspectorului muzicilor militare reținem de asemenea : *Luarea Plevnei și Trecerea Dunării* de Johann Jaloviţki, *Eroii Olteniei* de Thoma Ionescu, *Intrarea la Vidin* și *Atacul Griviței* de Iosif Volmar, *Luarea Plevnei* de Anton Kratochvill, *Triumful României* de Emil Lehr.

Pentru cinstirea memoriei eroilor căzuți pe cîmpul de luptă, compozitorii vor scrie o serie de lucrări adecvate, deseori executate în momentele de reculegere : *Marșul funebru la moartea eroilor români la Plevna* de Gheorghe Scheletti și *Marș funebru* de George Fotino.

De mare succes la fanfarele militare ieșene s-a bucurat un *Imn* de Gavriil Musicescu, orchestrat de șeful de muzică militară Vincent Soltisch.

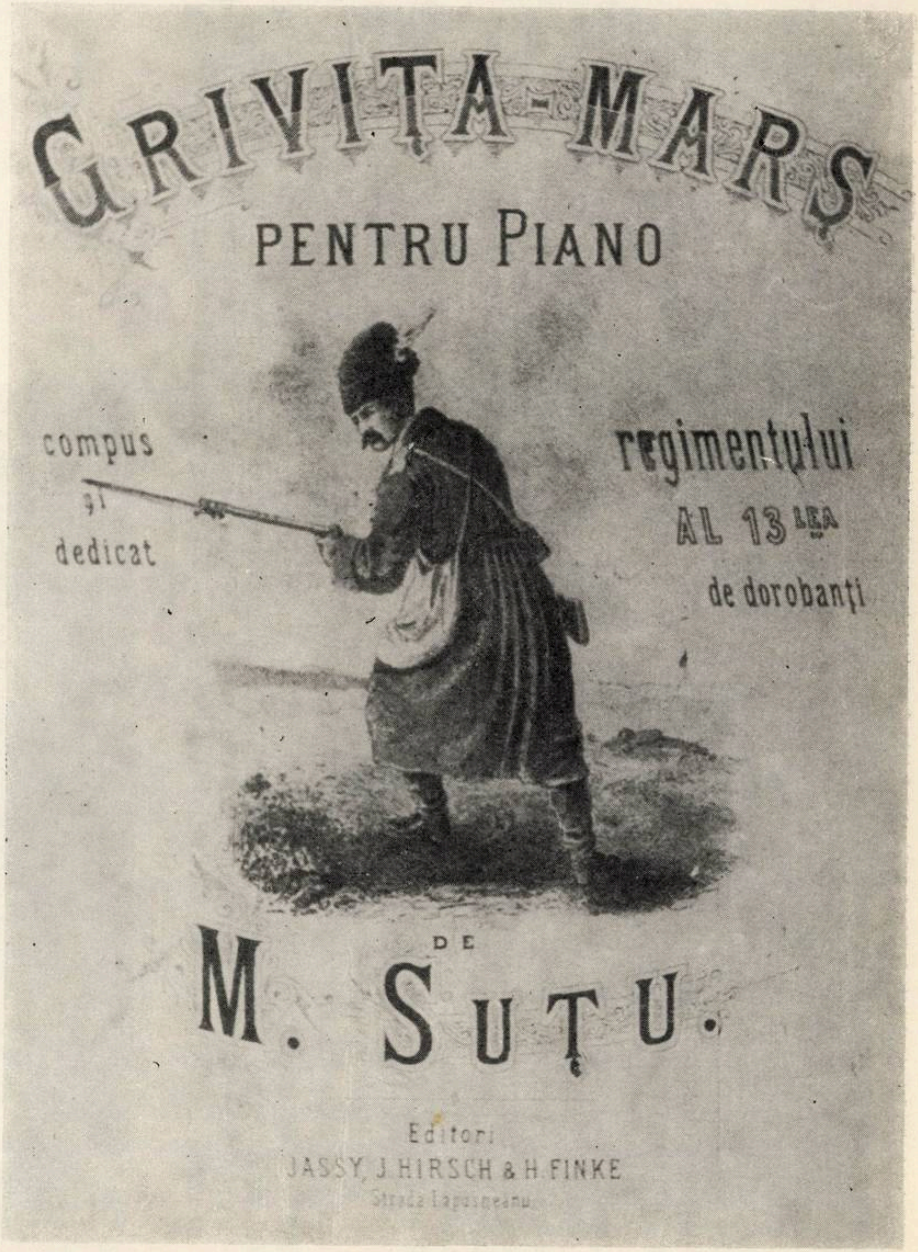
Tot în repertoriul fanfarelor au intrat *Marșul 1877* și *Ce frumoasă este viața,* marș militar desprins din opereta *Sergentul Cartuș,* ambele de Constantin Dimitrescu. De altfel, chiar și unele piese corale sau instrumentale dedicate independenței, au fost aranjate și orchestrate pentru muzicile militare, păstrîndu-se în repertoriul de fanfară timp de peste o jumătate de veac (*Treiculorul* și *Imnul Unirii* de Ciprian Porumbescu, *Aleargă, Române* de Gheorghe Brătianu, *Calcă, Române, plin de mîndrie* de Theodor Georgescu, *Hora de la Plevna* și *Arme, arme, arme !* de Gavriil Musicescu, *Hora Griviţa* de Grigore Ventura, etc.).

Analizînd sumar creația de fanfară putem conchide că bazele unui repertoriu original de marșuri, adeseori cu intonații populare, au fost conturate în perioada războiului pentru independență din 1877. Parăzile militare, la care se vor adăuga după 1893 și manifestările muncitorești de 1 Mai, vor menține — în special marșurile și horele — în fondul muzical al muzicilor armatei pînă tîrziu, după încheierea păcii mondiale din 1918. Sentimentul patriotic al maselor a găsit în repertoriul și în activitatea fanfarelor un ferment viu de menținere trează a conștiinței naționale.

Creația simfonică originală abia se închega către deceniul al optulea din veacul trecut, absența catedrelor de compoziție la Conservatoarele din Iași și București frînînd considerabil afirmarea talentelor autohtone. De aceea, lucrările pentru orchestră dedicate Independenței de Stat sînt puține.

Desigur că la loc de frunte se situează *Uvertura națională* (1876) și uvertura la piesa *Peste Dunăre* (1879) de Grigore Ventura, ambele compoziții datorate lui George Ștephănescu.

[7] Folcloristul I. G. Bibicescu în culegerea de *Poezii populare din Transilvania* (1893) citează o serie de „cîntece după trîmbiță", specificînd : „În timp de resbel comanda pentru diferite mișcări ce se ordonă trupelor se face prin trîmbiță. Trîmbița însă, și mai cu seamă cornul (goarna — n.n.) cu care se dau aceste semnale, fiind un instrument primitiv, se înțelege că semnalele nu se deosebesc prea mult unul de altul ; aproape numai tactul sau cadența osebesc un semnal de altul... Românii militari de dincolo (în Țările Române — n.n.) au ajuns la acest scop printr-un mijloc al lor propriu, admirabil, și care dovedește, în modul cel mai strălucit, simțul muzical și de măsură, înnăscut al poporului român : ei au durat (suprapus — n.n.) cîntecele pe aria oarecum incoloră a cornului. Cu alte cuvinte au transformat în cîntece, ceea ce se chiamă : *școala de campanie*",



Coperta lucrării Griviţa-Marş *de M. Şuţu, dedicată „Regimentului al 13-lea de dorobanţi".*

Coperta lucrării Trecerea Dunării *de Johann Jalovitzki. De remarcat în imagine gorniștii.*

Expresie a idealului artistic popular, *Uvertura națională* sintetizează eforturile lui George Ștephănescu de a pune bazele simfonismului românesc. Experiența cîștigată cu *Simfonia în La major* și cu *Horele* pentru orchestră (veritabile tablouri simfonice) l-au determinat să aplice tiparului clasic de uvertură un fond intonațional folcloric. Fără a avea un strict program literar legat de momentul istoric din 1877, *Uvertura națională* exprimă bucuria și încrederea fermă într-o victorie a poporului. Dacă argumentul programatic nu se descifrează cu precizie (deși din expunerea și ordonarea temelor, din atmosfera la început melancolică, apăsătoare, apoi din ce în ce mai luminoasă, putem accepta ideea evocării peisajului sufletesc al poporului în pragul izbucnirii războiului), nu putem trece peste faptul că prima execuție a *Uverturii naționale* și reluările ei au avut loc tocmai în anii imediat următori cuceririi Independenței de Stat.

Uvertura *Peste Dunăre* afirmă atașamentul lui George Ștephănescu la înaltul ideal patriotic, lucrarea fiind construită pe motive de baladă haiducească. Apropiat ca formă de *Uvertura națională*, acest preludiu orchestral la piesa lui Grigore Ventura (premiera la 21 februarie 1880), dispune de elemente programatice ușor de identificat în desfășurarea dramatică.

De altfel, elogiul vitejiei ostașului român nu a rămas o temă incidentală în creația compozitorului. Încă din 1869, George Ștephănescu evocase — sub forma unui veritabil poem simfonic — figura *Sentinelei române*. Folosind „poema istorică" a lui Vasile Alecsandri și căutînd să valorifice aportul scenic al lui Mihail Pascaly, tînărul muzician a scris o „melodramă" menită să ilustreze versurile poetului de la Mircești.

Tot dintr-o piesă de teatru (*Sergentul Cartuș* de I. Apostolescu) s-a desprins *Marșul 1877* de Constantin Dimitrescu. Lucrarea a circulat sub diferite versiuni (voce și pian, orchestră, fanfară) către sfîrșitul veacului XIX.

În două rînduri, compozitorul Eduard Caudella s-a oprit asupra războiului de independență : *Marșul 1877* din opera *Olteanca* (1880) și balada pentru bariton, cor și orchestră *Ca-*

Coperta lucrării Marșul 1877 *de Constantin Dimitrescu*

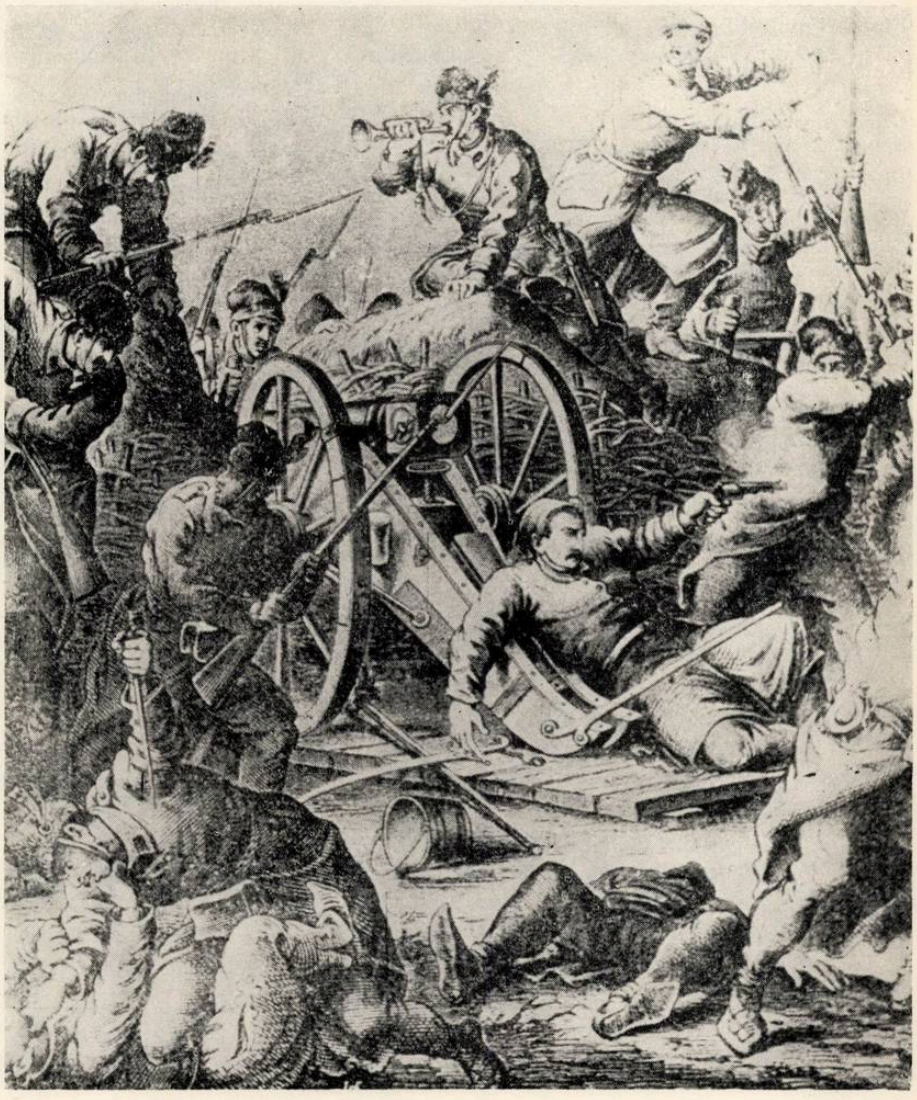
Iafatul (1911). Lucrare de afirmare în teatrul liric, *Olteanca* — folosind libretul lui Gr. Bengescu-Dabija — aducea *Marşul 1877* ca un element de strictă actualitate, fără legătură directă cu subiectul operei. După cum subliniau cronicarii muzicali ai epocii, opus-ul lui Eduard Caudella şi G. Otremba a cîştigat preţuirea auditorilor din Iaşi şi Bucureşti şi datorită acestei pagini muzicale patriotice.

Cu toate că nici titlul, nici conţinutul programatic, nu se referă direct la războiul din 1877, totuşi sub influenţa certă a evenimentului s-a născut uvertura *Ştefan cel Mare* (1882) de Iacob Mureşianu. Sentimentul patriotic ce stă la baza poemului simfonic inspirat din cunoscutele versuri ale lui Dimitrie Bolintineanu, fusese generat de actul independenţei României. Compozitorul transilvănean a căutat să mascheze faţă de ocîrmuirea habsburgică ideile sale de unitate naţională şi libertate socială, ataşamentul sincer faţă de actul dezrobirii de sub jugul otoman, abordînd o temă din trecutul îndepărtat de luptă al poporului. Referirea însă la un domnitor român din Principate, la un viteaz care se opusese de atîtea ori turcilor, nu lasă semne de întrebare asupra factorului determinant în realizarea uverturii *Ştefan cel Mare* de Iacob Mureşianu.

Muzica instrumentală legată de războiul din 1877—1878 şi de actul Independenţei de Stat reprezintă o dovadă elocventă că muzicienii epocii s-au alăturat luptei poporului şi au căutat să exprime multilateral sentimentele de ură faţă de duşman, simpatie pentru actele de eroism, ataşament pentru idealul nobil de libertate naţională.

Apelul permanent la inspiraţia folclorică a împrumutat creaţiei culte româneşti din jurul anului 1880 originalitate şi personalitate, afirmînd ideea preţioasă că şcoala naţională trebuie să apeleze la izvorul popular *indiferent de genul şi forma muzicală* abordată.

Născută în focul luptei pentru independenţă, creaţia instrumentală a deceniului al optulea, va orienta drumul de viitor al muzicii româneşti de cameră şi de ansamblu spre etapa de împliniri artistice majore a secolului XX, care, o dată cu sinteza enesciană, va situa şcoala noastră muzicală în contextul internaţional.



Gornistul sunînd atacul.

Cuprinsul

Muzica
Ziua independenței 1

Gh. Dumitrescu
Asaltul de la Plevna 4

Zeno Vancea
Trecutul istoric al patriei, sursă de inspirație în muzica noastră 9

Mircea Chiriac
Poema Română de George Enescu 12

★

Conferirea unor ordine și titluri 17

Emilia Comișel
Războiul de independență oglindit în cîntecul popular 18

Gheorghe Ciobanu
Sebastian Barbu-Bucur
Din cîntecele lui 77 21

Romeo Ghircoiașiu
Tematica patriotică din creația compozitorilor transilvăneni din secolul XIX 28

Doru Popovici
Ideea libertății și unității naționale în creația corală a precursorilor 31

Elena Zottoviceanu
Mesajul social-patriotic în operă și operetă 39

Viorel Cosma
Independența de stat reflectată în muzica timpului 42

Sommaire

„Muzica"
Le jour de l'indépendance 1

Gheorghe Dumitrescu
L'assaut de Plevna 4

Zeno Vancea
Le passé historique de la Patrie, source d'inspiration pour notre musique 9

Mircea Chiriac
Le poème roumain de George Enescu 12

★

Accordement d'ordres et distinctions 17

Emilia Comișel
La guerre de l'indépendance reflétée dans la chanson populaire 18

Gheorghe Ciobanu
Sebastian Barbu-Bucur
Des chansons sur le thème de „77" 21

Romeo Ghircoiașiu
Le thème patriotique dans la création des compositeurs de Transylvanie, au XIX-ème siècle 28

Doru Popovici
L'ideé de la liberté et de l'unité nationale dans la création chorale des compositeurs précurseurs 31

Elena Zottoviceanu
Le message social — patriotique dans la création d'opéra et d'opérette 39

Viorel Cosma
L'indépendance de l'état roumain reflétée dans la musique de l'époque 42

COLEGIUL REDACȚIONAL
Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef).

I.P. „Informația — c. 5381

BIBLIOTECA CENTRALA SIBIU

B 61.

muzica

IUNIE
1967
6
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 6 IUNIE 1967

Lucrări noi pe şantierul creaţiei

— De vorbă cu un grup de compozitori —

Din discuţiile purtate cu cîţiva compozitori am încercat să desprindem modul în care teme istorice şi contemporane tind să se reflecte în creaţia noastră în dorinţa de a aduce un „omagiu celor care şi-au inzidit inima la temelia edificiului — astăzi atît de strălucitor — al României", aşa cum se exprima cu acest prilej unul dintre interlocutori.

MIRCEA CHIRIAC — „Lucrez în prezent la un balet într-un act pe un libret de Paul Sterian, cu titlul provizoriu Fresca Voroneţului. Tema baletului se poate rezuma pe scurt la strădania unui zugrav din secolul XVI, meşter anonim (denumit fictiv Marcu în libret), de a picta celebra frescă de la Voroneţ. Acţiunea baletului culminează cu visul în care meşterul zugrav are revelaţia realizării în amănunt a scenei Judecăţii de apoi şi aici am încercat să subliniez caracterul laic şi popular al acestor picturi din Evul Mediu românesc (fresca Judecăţii de apoi reprezintă de altfel capodopera Voroneţului): meşterul anonim se inspiră în creearea personagiilor biblice după chipurile oamenilor pe care îi vede în fiecare zi — ţărani (David cobzarul, Eva), roabe ţigănci, boieri, jupîniţe etc. În cele patru scene, legate una de alta acţiunea apare desigur mai complexă de cît am schematizat-o eu mai sus, servind ca pretext diferitelor dansuri: dansuri rituale, dansul paparudelor, dansul „pregătirii culorilor" (obţinerea acelui neobişnuit albastru), dansul diavolilor cu păcătoşii etc.

În ceea ce priveşte discursul muzical, el se bazează în mare măsură pe elemente ale muzicii psaltice, bizantine, care are după părerea mea mari resurse expresive. Pe de altă parte, cîntecele rituale, bocetele, blestemele, cîntecul paparudelor etc., conduc muzica baletului la o sinteză folclorică-psaltică, încadrată într-o instrumentaţie evoluată (vibrafon, instrumente electronice). Problema esenţială în montarea acestui spectacol este concentrarea maximă a materialului scenic şi muzical, care să dea un caracter aproape filmic desfăşurării acţiunii. Voi introduce probabil şi proiecţii cinematografice, elemente stereofonice, etc., încercînd ca pe fondul arhaic al subiectului să proiectez o viziune modernă (evident modernitatea e vizată şi prin concepţia de ansamblu, nu numai prin factura tehnică), ce mi se pare necesară pentru revirimentul acestui gen tradiţional care e baletul".

GHEORGHE DUMITRESCU — Pentru anul 1968 pregătesc oratoriul Patrie întregită (titlul nu e definitiv) legat de evenimentele de la 1918 (desăvîrşirea unităţii naţionale). Ideea luptei pentru libertatea patriei şi întregirea ei este o preocupare mai veche în lucrările mele. Acest oratoriu se va încadra în ciclul tematic conceput cu ani în urmă, ce cuprinde şapte lucrări pînă la ora actuală: opera Decebal, opera Ion Vodă, oratoriul Tudor Vladimirescu, opera Răscoala, oratoriul Patrie întregită (subiectul interviului de faţă), oratoriul Grivița, opera Fata cu garoafe şi ortoriul Zorile de aur. Libretul acestui oratoriu este alcătuit de mine, folosind texte ale scriitorilor şi poeţilor noştri clasici (Alecu Russo, Bălcescu, Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Coşbuc şi Goga) şi texte populare. Din punct de vedere al arhitecturii, oratoriul e împărţit în 10 tablouri, fiecare semnificînd un moment istoric concret, ce simbolizează lupta şi jertfa unui şir întreg de eroi, încununate de izbînda ce a adus-o anul 1918. Visul de totdeauna al poporului nostru — întregirea neamului e comun tuturor eroilor care apar şi evidenţierea acestui fir roşu o face recitatorul (simbolul libertăţii), cel ce leagă şi comentează tablourile. Fiecare tablou conţine un aparat scenic complex: solist, cor, recitator, orchestră. Iată pe scurt

tablourile și semnificația lor : 1. Prologul *definește atmosfera lucrării (Eminescu : Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie); va fi reluat, ca epilog. 2.* Strămoșii : *sînt descrise lupta și idealul lui Decebal. 3.* Năvălirea barbarilor : *eroul principal e Gelu (vezi Coșbuc — Moartea lui Gelu). 4.* Unirea sub Mihai Viteazul : *Mihai Viteazul domn al tuturor românilor — prima realizare (chiar dacă de scurtă durată) a Unirii. 5.* Lupta pentru apărarea Moldovei *susținută de invocarea personalității lui Ștefan cel Mare. 6.* Horia : *tabloul are o formă de baladă tratînd în stil popular răscoala și moartea lui Horia. 7.* Craiul munților : *eroul e Avram Iancu și asistăm la sfîrșitul său tragic. 8.* Poetul : *e vorba de Olt (din poezia Oltul de O. Goga) și tabloul zugrăvește atitudinea intelectualilor ardeleni. 9.* Întregirea patriei : *toții eroii apar și participă (simbolic, prin faptele lor trecute) la lupta soldaților de la Mărășești, Mărăști, Oituz etc. 10.* Epilogul *reia versurile din prolog.*

Ca și în celelalte lucrări pe care le-am enumerat mai sus, muzica se va axa pe o elaborare tematică ciclică păstrînd anumite motive conducătoare : motivul luptei, al patriei, al asupririi, al vitejiei etc., și motive specifice acestui oratoriu, ce decurg din dramaturgia proprie lui. Partea simfonică va încadra întreaga desfășurare, orchestra intervenind cu intermezzi, introduceri, părți de descripție, în același timp comentînd și dezvoltînd simfonic narațiunea recitatorului. Vor apărea multe coruri alături de părțile soliștilor vocali. Discursul muzical va fi construit pe baza unor forme clasice sau populare, care să contribuie la realizarea unei arhitecturi echilibrate, în funcție de momentele dramatice, de contrastele și tensiunea lucrării. Acest oratoriu îmbogățește titlul lucrărilor anterioare printr-un moment important al istoriei noastre, încercînd să redea lupta pentru realizarea unor aspirații milenare.

D. D. BOTEZ : Scriu o lucrare corală pentru aniversarea a 90 de ani de la proclamarea independenței de stat a României, pe versuri de Stelian Filip. O introducere ce pregătește atmosfera lucrării este urmată de trei momente distincte : luptele de la Griviția 1877, luptele de la Griviția 1933 și un final, ca un corolar al lucrării, care să redea viața de azi. Pentru versiunea definitivă voi alege împreună cu poetul între două soluții : fie o lucrare continuă, fie trei secțiuni concepute separat, deci un triptic coral sau o suită. Lucrarea este concepută pentru cor a cappella și intenționez să utilizez cît mai larg posibilitățile vocale ale corului.

În proiect am înscris încă două lucrări pentru cor : una în cinstea împlinirii a 50 de ani de la victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și alta pentru aniversarea a 50 de ani de la desăvîrșirea unității naționale (1918)".

CARMEN PETRA-BASACOPOL : „Am scris trei coruri a cappella — În amintirea luptelor de la Mărășești pe versuri de Octavian Goga (din ciclul Războiul). Corurile sînt pentru voci mixte, totuși primul — Afară trece moartea este axat mai ales pe voci bărbătești ; femeile intervin numai la început și la sfîrșit, alternînd cu vocile bărbătești, într-un lamento bazat pe o mișcare de cvarte. Cel de al doilea — Vorbesc tăcerile este exclusiv un cor de femei, un Allegreto rubato în 5/8, contrastant prin conținut și culoare, cu primul. Hora morții în care apare corul mixt este un îndemn de luptă, vital, vînjos, în care ideea biruinței devine suportul întregii desfășurări. Am în proiect un poem pentru recitator, solist, cor de cameră și orchestră. Un cîntec despre jertfe mari și despre lumină — pe versurile regretatei poete Mariana Dumitrescu. Motto-ul acestui poem „am văzut și eu osuarul de la Mărășești..." exprimă firul concepției întregii lucrări. Pe fundalul textului recitatorului vor apărea intervențiile solistului — un protest împotriva războiului, a unei morți nefirești, timpurii — și ale corului — un lamento tragic. Finalul justifică sensul acestor lupte, acestor tragedii, printr-o apoteoză luminoasă".

TEODOR BRATU : „Trăirea unor mari prefaceri, la scara întregului popor, ca și evocarea poetică a marilor momente dramatice din istoria zbuciumată a neamului românesc, constituie pentru oricare dintre noi inepuizabile surse de împrospătare și multiplicare a energiilor, asemenea unor uriașe generatoare electrice de mari performanțe tehnice.

Pentru un artist, astfel de trăiri au o culoare, un sunet şi un grai aparte şi nu o dată ele au luat chip de plăsmuiri artistice, purtînd nume ca: „Atacul de la Smîrdan"; „La împărţitul porumbului", „Pădurea spînzuraţilor", „Întunecare", „Răscoala", „Şapte cîntece din uliţa noastră" etc.

În ajunul unor manifestări naţionale de atare însemnătate mi-am propus şi eu, alături de alţi compozitori mai vîrstnici ori mai tineri, să aduc un modest omagiu celor care şi-au înzidit inima la temelia edificiului — astăzi atît de strălucitor — al României.

Pe cîmpul Mărăşeşti — se intitulează suita la care lucrez în momentul de faţă şi este alcătuită din următoarele episoade: I. Grîne şi struguri, II. Ecou din vechile tranşee; III. Flori pe morminte; IV. Grîne şi struguri.

Suita Pe cîmpul Mărăşeşti, *pe care o doresc cît mai sugestivă, am gîndit-o şi ca o pioasă şi adîncă plecăciune în faţa marmorei albe pe care — în Mausoleul de la Mărăşeşti — stă săpat laolaltă cu mii de nume cunoscute şi necunoscute şi cel al bunicului meu, soldatul Ilie Balaban".*

MIRCEA NEAGU: Lucrez la Cantata independenţei *pe versuri de Vlaicu Bîrna, inspirate de evenimentele războiului pentru Independenţă din 1877. Cantata este pentru cor mixt şi pian şi are trei părţi, prima fiind scrisă în întregime iar celelalte două într-un stadiu avansat. Precizez că scriu această lucrare pentru corul casei de cultură din Lugoj. Partea I-a, care durează aproximativ şase minute, degajă o atmosferă descriptivă, accente dureroase, exprimate printr-un motiv rubato al sopranelor cu inflexiuni ale cîntecului românesc. Partea a II-a bazată pe două motive, cu un caracter dinamic, un tempo mai mişcat, cu accente eroice, încearcă să surprindă momentul izbucnirii luptei. Cele două motive se suprapun creînd o tensiune accentuată. Partea a III-a are un caracter maiestos, este încununarea victoriei; motivele din partea a II-a apar augmentate. Lucrarea se axează pe elemente de limbaj tradiţional. Preocupat fiind de îmbunătăţirea activităţii formaţiilor corale de amatori, mă străduiesc să le ofer o lucrare de calitate".*

DIAMANDI GHECIU: În cinstea marilor aniversări din anul în curs, mi-am propus realizarea a două lucrări cu caracter programatic: un poem simfonic — intitulat Recunoştinţă eroului de la Mărăşeşti — *şi un cor a cappella dedicat Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie.*

Poemul simfonic este alcătuit din trei secţiuni: a) o parte introductivă, cu un caracter liric, de reculegere în faţa mormîntului eroului, în care se îmbină sentimentul durerii cu acela al încrederii în triumful binelui: b) o secţiune mediană ce cuprinde reflectarea luptelor eroice de la Mărăşeşti, în care se opun două nuclee tematice: unul al duşmanului, cel de-al doilea al soldatului nostru; c) secţiunea finală conţine apoteoza eroului şi încrederea în biruinţa dreptăţii. M-am străduit să utilizez un limbaj care să exprime cît mai veridic şi direct sentimentele ce stau la baza reculegerii în faţa sacrificiului soldatului român, fără concesii aduse unui simplism îngust înţeles, dar în acelaşi timp fără să mă angrenez în ambianţa unui „rebus" cu tot atîtea soluţii cîte corespund temperamentului fiecărui ascultător.

Cea de-a doua lucrare este un cor mixt a cappella pe versurile lui Petre Georgescu. Alcătuită de asemenea din trei părţi, piesa se execută fără întrerupere. Prima parte exprimă suferinţele poporului sub absolutismul ţarist, cea de-a doua — lupta revoluţionară împotriva exploatării, iar finalul — prinosul de mulţumire adus făuritorilor revoluţiei.

Principiile de limbaj ce stau la baza acestei lucrări sînt identice cu cele de care vorbeam mai sus".

HILDA JEREA: „Am procedat iniţial la alegerea surselor literare şi m-am oprit la două: versuri ale poeţilor noştri înaintaşi — Văcărescu, Asachi, Cîrlova — pe teme cu caracter patriotic, antirăzboinic, antimonarhic, de rezonanţă socială, şi versuri populare de mare plasticitate şi forţă a imaginii. Astfel, mi-am propus să scriu două lucrări: un ciclu de cîntece pe versurile celor trei poeţi, pentru voce bărbătească şi pian, şi un triptic pentru cor de femei, pe versuri populare. Cele două cicluri cuprind o arie largă de evenimente, urmărind firul istoriei poporului nostru. Tripticul pentru cor de femei, la care lucrez, înfăţişează viaţa ţărăncilor noastre, de ieri şi de azi. Corul pe vocalize, simbolizînd peisajul românesc, alter-

nează cu corul pe text, aducînd în prim plan unele momente sociale. Țărăncile joacă rolul unui povestitor, evenimentele fiind comentate prin prisma soțiilor, mamelor, fiicelor, deci trecute prin filtrul unei sensibilități feminine. Mă folosesc de un limbaj cu o pronunțată tentă folclorică, fără însă a cita vreo melodie, dar versurile sînt absolut identice, lăsîndu-le dramatismul și spontaneitatea originală. La solicitarea Radio-ului voi scrie un cîntec pentru voce și orchestră, un Imn de slăvire a eroilor neamului".

FELICIA DONCEANU : Pentru zugrăvirea unor evenimente din istoria poporului, stilul de baladă oferă posibilități nebănuite de expresie. Ideea creării în acest stil mi-a fost dată de prelucrarea acum cîtăva vreme, pentru un spectacol al Teatrului din Bacău, a străvechii balade populare haiducești „Bujorul". Este o modalitate de exprimare care permite, cu modalități deosebit de variate, realizarea unor mari fresce de istorie.

Sînt trei tablouri, diferite ca plasare istorică, dar unite de aceeași idee, a dorinței de libertate și dreptate — anul 1877, greva din 1933 și, în sfîrșit, Grivița zilelor noastre. Le evoc cu ajutorul unor versuri proprii concepute în stil popular, pe care prin mijloacele recitativului le redau muzical într-o creștere unitară. Secționarea lucrării este determinată de intervenția corului bărbătesc, intervenție ce dă contextului atmosfera adecvată unui anumit moment zugrăvit. Chiar și factura versurilor, la partida corului, se schimbă, sugerînd prezența comentatorului colectiv.

Balada este însă încadrată de un prolog și un epilog prin care intenționez să dau perspective „planurilor generale" al epopeii acestor lupte. Din punct de vedere muzical caut să realizez prin intermediul folosirii solistului, corului bărbătesc și percuției, un limbaj cu sonorități camerale, care să păstreze cît mai veridic ambianța unei balade populare. Cred că acest fel de dozare ar sluji mai bine stilului vechilor rapsozi, decît amplele edificii vocal-simfonice, deoarece discreția și sobrietatea sînt caracteristici majore ale artei noastre populare.

CONSTANTIN PALADE : Vibranta poezie arghezianǎ, răscolitorul poem 907... M-am frămîntat mult timp pînă să ajung la o soluție muzicală care să slujească expresiv tensiunea versurilor marelui poet. Este un obiectiv de primă importanță, însă greu de atins ; versul arghezian cîntă, are sonoritatea telurică a graiului și pămîntului românesc. Munca pentru a-mi însuși această sinteză poetico-sonoră, de a o armoniza cu muzica populară țărănească a epocii respective (și mai ales cu aceea a baladelor și cîntecelor „haiducești") cerea în primul rînd selectarea și interpretarea materialului într-un mod care să îngăduie exprimarea imaginilor artistice printr-un limbaj cît mai contemporan.

Din „peisajele" descrise am ales versuri corespunzînd celor patru momente importante, și anume : „Cuvînt înainte" (cu rol de preludiu, de introducere în atmosferă); „Stane căpitane" (un „peisaj" din timpul răscoalei țărănești, semnificativ din punctul de vedere al ideilor principale) : „Conu Alecu" (un moment al răscoalei, care arată participarea tuturor la clocotul luptei) ; „Pătru al Catrincii" (judecarea și condamnarea răsculaților — înfruntare fățișă a celor două forțe antagonice, exploatatori și exploatați). Dar în toate tablourile, personajul cel mai puternic, mai pregnant, este poporul robit și răsculat (personaj al cărui rol este îndeplinit de cor).

Ce a determinat alegerea doar a acestor „peisaje"? Mi s-au părut cele mai reprezentative, fiind unite prin cîțiva eroi comuni și permițînd o gradare dramaturgică evidentă. De asemenea, alegerea a fost impusă de necesitatea creării contrastelor dintre diferite momente ; succesiunea acestor „peisaje" trebuie să fie adusă în crescendo, pînă la ultima notă a finalului. Eroul central — Pătru — se identifică cu însăși noțiunea de Răscoală. Muzical el este caracterizat cu un leit-motiv din care se naște substanța muzicală a întregului poem. De fapt materialul sonor se bazează exclusiv pe esența melosului popular, lucru care a fost determinat nu numai de momentul istoric pe care îl redau, ci de însuși universul poeticii lui Tudor Arghezi, acest mare bard al României contemporane.

Individualitatea artistului și rolul social-educativ al operei sale

de Teodor Bratu

Pentru a ajunge la ceea ce numim astăzi individualitate artistică, este necesar, cred, să aruncăm, în prealabil, o privire scurtă asupra originilor individualității, în general.

Este știut că insul — parte componentă a unui întreg — apare în masa cvasi-uniformă a colectivității sale, pentru a deveni individualitate, pe o anume treaptă istorică, în procesul activității sociale. Ceea ce-l detașează de colectivitate sînt, între altele, o experiență proprie mai bogată în raport cu ceilalți indivizi și unele însușiri parte înăscute, parte formate, cum ar fi curajul, agerimea minții și brațului etc.

Pe prima treaptă de dezvoltare, individul reprezenta *o parte* din forțele fizice ale grupului și *totalitatea* cunoștințelor acestuia, adică întreaga forță psihică. Individualitatea nu se născuse încă decît pe planul spiritual, în lupta omului cu forțele naturii, cu zeii chiar, luptă din care a rezultat și grandioasa imagine a lui Prometeu, simbol al forțelor omenești.

Maxim Gorki, în studiul intitulat „Destrămarea individualității" arată că procesul formării „eu-lui" — este asemănător cu procesul formării eroului epic : afirmarea personalității era necesară colectivului care trebuia la un moment dat să repartizeze în sînul său diferite atribuții impuse de lupta cu „ceilalți" și cu natura, trebuia să pășească pe calea specializării, să împartă între membrii săi experiența acumulată în comun; momentul acesta a însemnat începutul diviziunii energiei totale a colectivității. Acordînd însă unei individualități din sînul său calitatea de conducător, colectivul o înzestra cu toată experiența lui, așa cum imaginea eroului epic cumulează totalitatea însușirilor spirituale și aspirațiilor sale. Nașterea unei individualități din sînul colectivității nu stingherea cîtuși de puțin conștiința organică a unității forțelor ; procesul ulterior, al destrămării acestei conștiințe, a avut loc doar în psihicul individual.

Odată așezată în fruntea colectivității, separată de ea, și mai apoi pusă deasupra ei, individualitatea promovată s-a străduit la început să-și îndeplinească sarcina încredințată. Mai tîrziu însă, cînd s-a dezvoltat propria iscusință, individualitatea și-a manifestat inițiativa personală și a început să vadă în sine o nouă forță creatoare, independentă de forțele spirituale ale colectivității. Momentul acesta — spune Gorki, — reprezintă primul pas spre afirmarea personalității, iar conștiința de sine, proaspăt înmugurită, primul act al dramei individualismului.

Procesul este același și cînd ne referim la fenomenul artistic. Apariția individualității și a personalității artistice a fost determinată de necesitățile sociale : s-au ridicat din colectivitate însumînd cele mai esențiale potențe artistice creatoare ale acesteia și au exercitat în permanență o puternică influență la rîndul lor, asupra evoluției spirituale a colectivității. Odată cu apariția claselor sociale și a antagonismului de clasă, individualitatea artistică a urmat cursul relațiilor sociale. Este de reținut — ca un exemplu veșnic viu — că marile individualități artistice, din toate timpurile au fost atașate de tot ceea ce a însemnat progresul în epoca în care au trăit. Măreția și frumusețea artei lor se explică tocmai prin apropierea dintre artist și popor. Marile figuri — Othello, Hamlet, Don Juan, Oedip, Eulenspiegel sau Făt-Frumos, Păcală, Ion etc. — sînt fără îndoială tipuri create de popoare înaintea lui Shakespeare, Byron, Sofocles, Strauss, Eminescu, Creangă, Rebreanu etc. Important este faptul că eroii ni se înfățișează ca niște depozitari ai energiei colective, ca niște reprezentanți

ai năzuințelor ce însufleteau masele, ai umorului, ai fanteziei, ai spiritului satiric popular.

În diferite epoci în care poporul își intensifica lupta pentru progres — cum ar fi „Renașterea", „Reforma", revoluțiile burghezo-democratice, revoluțiile socialiste în secolul nostru — individualistul, depărtîndu-se tot mai mult de trunchiul viguros al masei, ignorîndu-i viața, a pierdut sensul propriei sale existențe, lepădîndu-se de înalta misiune creatoare — aceea de a sistematiza experiența colectivă sub formă de idei, ipoteze, teorii, imagini sintetizatoare. Dimpotrivă, în cazul individualităților artistice atașate poporului ne uimește repeziciunea cu care se dezvoltă forțele spirituale ale personalității, personalitatea devenind în acest caz, purtătoare de cuvînt a maselor, reprezentantul recunoscut al acestora.

În condițiile societății socialiste, individualitatea artistică are tocmai acest destin, sau mai exact, își regăsește obîrșia și menirea. Aici, sub influența puterii de organizare a creației colective a ideilor, psihicul individual se dezvoltă într-un mod armonios, propriu noilor condiții. Există o circulație și un schimb neîntrerupt de valori intelectuale, iar mediul social nu stînjenește dezvoltarea personalității ci, dimpotrivă, are tot interesul ca ea să se desfășoare cît mai liber, deoarece fiecare individ care a acumulat în sine o cantitate pe cît posibil mai mare din energia și experiența comună, devine în același timp propovăduitorul și crainicul colectivității. În concluzie, individualitatea artistică este un produs al societății omenești și în funcție de societatea omenească. Izolată de colectivitatea care a născut-o, individualitatea artistică se atrofiază, se destramă.

„Sufletul — spunea N. Tonitza în „Scrieri despre artă" (Editura Meridiane, București, 1964, pag. 99) — și asta iar o știau bătrînii meșteri — ...nu aparține numai ție, ci miilor de inși din care tu ai purces. El mai aparține mamei tale, tatălui tău, bunicului și bunicăi, străbunicului și străbunicăi, și așa mai departe. Iar cînd privești și tresari de o neînțeleasă bucurie în fața unui răsărit de soare, nu-ți dai tu seama că în clipa aceea, o dată cu tine tresar de aceeași bucurie toate sufletele strămoșilor tăi — în tine ?"

Pe lîngă apartenența la colectivitate, o altă coordonată a individualității artistice este — ca un revers de medalie — nota specifică, ceea ce aduce cu adevărat nou și original o individualitate. Aici intră în joc cel puțin cîțiva factori obligatorii. În primul rînd, talentul — acea capacitate înăscută a unui individ de a dispune de o receptivitate mărită, în raport cu semenii săi, față de lumea înconjurătoare. Adevăratul artist, angajîndu-se cu toată forța sa în înțelegerea și însușirea realității, vede născîndu-se în fața lui o realitate nouă, în care se recunoaște, se verifică și se afirmă pe sine. Revendicînd independența pentru un conținut pe care sîntem dispuși să-l considerăm ca fiind lipsit de orice interes deosebit — scrie Hegel — arta atrage atenția noastră asupra obiectelor care ne scapă. În același timp, artistul, împrumutînd de la natură avantajul de a coborî pînă la cele mai mici amănunte, de a fi concret, precis, individualizant, conferă obiectivelor sale aceeași individualitate, fixînd într-un chip viu aparențele lor cele mai rapide, fără să se preocupe totuși de reproducerea lor exactă și fidelă. Adresîndu-se numai percepției, el apelează deci și la imaginație. Apoi, talentului trebuie să i se alăture măiestria artistică de care depinde capacitatea individualității artistice de a se exprima liberă, neîngrădită de puținătatea sau rudimentul uneltelor de expresie artistice. Munca asiduă, stăruitoare, de care celebrițăile artistice au dat atîtea dovezi, spiritul novator, în legătură cu care Enescu spunea : „Dacă mintea creatorului nu urmărește zi și noapte o himeră, fie că plouă, fie că ninge, cu siguranță că nu va găsi nimic", apoi modestia și ucenicia pe viață, sentimentul înalt al responsabilității artistului față de propria conștiință și de cea a poporului său, patriotismul fierbinte și noblețea spiritului, sînt de asemenea trăsăturile de bază care pot conferi individualității artistice un profil pregnant, detașînd-o de ceea ce este comun.

Diversificarea individualităților artistice este o cerință obiectivă, ea indică dimensiunile reale și bogăția unei culturi.

Nu este deloc întîmplătoare grija pe care conducerea P.C.R. o manifestă pentru dezvoltarea individualităților creatoare.

„Dezvoltarea activității de creație — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu. Secretarul General al C.C. al P.C.R. — cere forme de exprimare multilaterală. Fără îndoială că nu se poate impune nimănui un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune, dar ceea ce se poate cere oamenilor de artă este de a exprima întotdeauna realitatea, adevărul despre viață, de a sluji poporul din care fac parte".

Mai departe se subliniază necesitatea înlăturării manifestărilor de exclusivism și rigiditate, de impunere a unui anumit stil într-un domeniu sau altul al creației artistice, care nu numai că nu contribuie la înflorirea artei, dar o și stînjenesc.

În lumina considerentelor expuse, muzica românească — putem afirma fără teama de a greși — cunoaște o evoluție sănătoasă în care individualitățile și personalitățile creatoare găsesc modalități tot mai distincte de exprimare artistică, aduc contribuții personale la dezvoltarea formelor și a limbajului, avînd totodată multiple afinități și elemente structurale comune, ceea ce le conferă apartenența la una și aceeași cultură — cultura românească.

Trebuie spus însă că individualitățile muzicale în curs de formare, din generațiile mai ti-

nere, își vor putea consolida poziția și profilul lor creator original, numai dacă vor dovedi o mai mare prezență în activitatea socială, pe diferite planuri, mai precis o strînsă legătură cu poporul, și dacă în operele lor vor năzui să exprime, cu mijloace artistice diverse, dar nu mai puțin convingătoare, preocupările cele mai înalte ale poporului român care își scrie cu vrednicie și eroism noua istorie. Însușirea pe toate căile a experienței de viață colective, trăirea intensă și sinceră a acestor vremuri laolaltă cu întregul popor dau posibilitate artistului creator să se exprime deplin — chiar la o vîrstă mai fragedă — pe sine și în același timp pe toți cei din jurul său.

Atitudinea cetățenească este o caracteristică a individualității și personalității. Prezența, în permanență în viața poporului, participarea activă și pasionată la tot ceea ce preocupă pe semenii noștri, în toate acestea personalitatea se manifestă ca elită socială, recunoscută, respectată și iubită de colectivitate. Artistul cetățean nu este o noțiune goală, ci un ideal pentru noi toți și în același timp o necesitate vitală pentru însăși creația noastră artistică. Sub acest aspect este momentul să medităm la felul cum legăm activitatea noastră de creație de marile evenimente istorice pe care poporul român le sărbătorește.

Asemeni oricărui produs social, opera de artă — formă specifică a conștiinței sociale — este determinată de necesitățile spirituale ale societății și își justifică existența numai prin ceea ce adaugă patrimoniului artistic comun.

Contribuind la cunoașterea realității prin mijloacele sale specifice, opera de artă exercită în același timp o puternică funcție educativă, influențînd moravurile, principiile, aspirațiile societății, cultivînd sentimentul estetic, gustul pentru frumos al maselor populare.

Picasso protesta cîndva cu vehemență: „Ce credeți că este un artist? Un imbecil care n-are decît ochi dacă este pictor, urechi dacă e muzician, sau o liră la toate etajele inimii dacă este poet? Dimpotrivă, el este o ființă politică, neîncetat trează în fața sfîșietoarelor, arzătoarelor sau gingașelor evenimente ale lumii, modelîndu-se în întregime după imaginea lor. Cum s-ar putea să se dezintereseze de ceilalți oameni și în virtutea cărei nepăsări de fildeș, să se desprindă de o viață, pe care aceștia i-o conferă atît de îmbelșugat? Nu, pictura (arta) nu este făcută pentru a decora apartamentele. Ea este o armă de luptă ofensivă și defensivă împotriva dușmanului".

Tendința, partinitatea artei constituie un adevăr pe care teoria marxist-leninistă l-a demonstrat de multă vreme.

Opera artistică, în general, dar mai ales muzica dispune de o forță de impresionare pe cît de subtilă, pe atît de puternică, grație unor caracteristici cum sînt desfășurarea fluxului sonor în timp, varietatea aproape infinită sub aspectul intensității, înălțimii, timbrului, ritmului, succesiunii intervalelor și mișcărilor etc., capacitatea de a sugera cele mai felurite fenomene din natură, de la susurul izvorului din fundul grădinii, sub clar de lună, pînă la dezlănțuirile stihiilor, de a reconstitui și reda stări sufletești, începînd cu meditația cea mai discretă și mergînd pînă la accentele de revoltă cele mai impresionante. Toate acestea conferă operei de artă un loc și un rol dintre cele mai importante pentru viața socială. Datorită acestor însușiri, muzica a însoțit ritualele și munca fizică, a însuflețit masele pornite la luptă, pe baricade și a sunat pe drumul din urmă al omului.

La noi, la români, muzica a avut totdeauna un rol primordial. Enescu observă că „țăranul român poartă muzica în el. Ea este tovarășa lui în singurătatea munților și cîmpiilor; ea îi liniștește spaimele, îl ajută să-și spună dorul, nostalgia inexprimabilă care îi umple sufletul. Născută din suferințele poporului român prigonit de năvălitori, muzica sa este dureroasă și nobilă, chiar și în ritmurile săltărețe ale dansurilor. Așa cum e, această muzică, — conchide Enescu — este una din comorile cu care se poate mîndri România". Într-adevăr, întreaga literatură folclorică românească, exceptînd basmul, descîntecul, ghicitorile, proverbele și, parțial teatrul, este însoțită conceptual de muzică.

Despre forța muzicii, vorbește în mai multe rînduri și Tudor Arghezi: „Lăuta fermecată... cheamă spațiile și le deschide în peisaje suave. Se petrece cu tine o hipnoză, o stare de extaz. Apele se logodesc cu azurul, constelațiile se apropie, inima vibrează, vîntul se face subțire, supus arcușului care-l adoarme... Se poate chema numai muzică ceea ce auzi, ceea ce te viscolește și te cerne? Încrucișate, două fire mute stîrnesc din întîlnirile lor un fior de eternitate"... „Idealurile, zborurile, vocile vieții, frumusețile dorite, iluziile uitate și trezite, cad în torente de mărgăritare... Se aud șoaptele melancoliei, se zărește în unde umbra turlelor diafană... Te simți cînd în horă cu omenirea, cînd singuratic si pribeag pe un drum albastru fără sfîrșit; ...Zvîcnesc cerurile, zările lacurilor, pămîntul; se desface nufărul, se ivește mireasma rozei și a iasomiei. Mitologii apar o secundă..."

Sînt bine cunoscute aprecierile lui V. I. Lenin asupra posibilităților și rosturilor operelor muzicale. Cîntecele revoluționare ca și muzica cultă îi erau deosebit de apropiate. Sonata Apassionata de Beethoven, după cît se știe, era una din lucrările lui favorite. Pasiunea lui Lenin pentru muzică era indisolubil legată de concepția sa despre lume. Cei ce l-au cunoscut afirmă totodată că Lenin nu a ridicat niciodată gusturile sale muzicale personale la rangul de lege, de regulă pentru toți, deși ele izvorau dintr-o atitudine profund partinică față de artă. După părerea lui Vladimir Ilici, opera de artă constituie un puternic mijloc de educare ideologică a oamenilor. În articolul „Organizația de partid și literatura de partid", scris în anul 1905, el dez-

voltă tocmai ideea unei arte legate fățiș de lupta revoluționară, a unei arte combative și pătrunse de spirit de partid. Tot aici Lenin vorbește despre literatura viitorului, despre arta socialismului. „Aceasta va fi — scrie el — o literatură liberă, pentru că nu lăcomia și carierismul, ci ideea socialismului și simpatia pentru cei ce muncesc vor face să se înroleze în rîndurile ei noi și noi forțe. Aceasta va fi o literatură liberă, pentru că ea va servi nu unei eroine blazate, nu „celor zece mii de sus", care se plictisesc și suferă de obezitate, ci milioanelor și zecilor de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei".

Practica muzicală din țara noastră a demonstrat justețea acestor idei. În condițiile societății socialiste, muzica românească de toate genurile a intrat în preocupările cotidiene ale unui public din ce în ce mai numeros și joacă un rol însemnat în viața oamenilor.

Este de remarcat modul în care Partidul nostru înțelege să îndrume și să orienteze activitatea creatorilor, înțelepciunea și maturitatea cu care se discută problemele artei.

Deosebit de mare este acum răspunderea creatorului, cu atît mai mult, cu cît el dispune realmente de o adevărată libertate de creație. Această libertate trebuie însă înțeleasă în mod dialectic, ea izvorînd din necesitate și însumînd necesitatea. Libertatea „în sine" este o noțiune goală. Artistul adevărat arde ca o torță vie, căci el, mai mult ca oricare altul, adună în sine toate bucuriile și durerile celor din jur. Problemele cele mai complicate ale existenței umane capătă în conștiința artistului proporții cosmice.

Răspunde muzica românească contemporană tuturor comandamentelor societății noastre? Este compozitorul ochiul și urechea poporului, epocii sale?

Incontestabil, cultura muzicală românească cunoaște o dezvoltare și o înflorire continuă, numeroase lucrări fiind bine apreciate și primite cu interes de public.

Cu toate acestea, consider că noi compozitorii avem încă foarte multe de făcut *pentru a răspunde așa cum se cuvine misiunii noastre artistice, așteptărilor poporului muncitor.* Îndeosebi, se așteaptă cu ardoare opere care să cultive în spirit comunist, mîndria națională, patriotismul, încrederea fermă în *destinele noastre pe drumul construirii societății socialiste și comuniste.*

În acest sens cred că ancorarea și mai puternică a creației muzicale în solul românesc, este o necesitate obiectivă. *Nu ne poate fi indiferent dacă în contextul culturii universale, este sau nu prezent în mod corespunzător valorii lui spirituale, poporul român cu trecutul lui glorios, cultura românească.*

O individualitate artistică nu se poate defini decît prin aportul adus la afirmarea colectivității pe care o reprezintă, iar artiștii din trecutul nostru au devenit mari tocmai prin originalitatea și noutatea conforme cu specificul românesc, pe care le-au adus cu opera lor în văzul și auzul popoarelor lumii.

Cred că asupra acestor aspecte ale lucrurilor avem de reflectat îndelung.

Dorim să închidem aceste rînduri, amintind caldele îndemnuri adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretar General al C.C. al P.C.R. oamenilor de cultură și artă: „În condițiile făuririi socialismului, crește rolul social al creației literar-artistice, menite să exprime realitățile și aspirațiile întregului nostru popor. Scriitorul, pictorul, muzicianul, actorul care se identifică cu aspirațiile celor ce muncesc, sînt chemați să exprime într-o formă artistică înaltă năzuințele acestora. Noi considerăm necesară diversitatea de stiluri în artă, îmbogățirea formelor de exprimare artistică. Diversitatea creației literar-artistice, exprimarea în diferite forme a realității, să slujească țelului măreț al cauzei socialismului și păcii. Fără îndoială, este bine și necesar ca artistul să-și pună în opera de artă toată personalitatea și individualitatea, dar opera sa va fi valoroasă în măsura în care va exprima realitățile în care trăiește.

Partidul, întregul popor așteaptă de la oamenii de creație să făurească noi opere de o și mai înaltă valoare artistică, cu un adînc conținut social. Oamenii de litere și artă sînt fiii timpurilor lor, participanți activi la făurirea lumii noi, la viața spirituală a societății.

Arta care exprimă idealurile poporului este întotdeauna apreciată de popor, ea ajută să se ridice pe noi trepte ale cunoașterii. O operă cu un conținut social sărac și cu un nivel artistic scăzut are o viață scurtă și nu-și îndeplinește menirea pe care trebuie să o dorim s-o aibă creația literar-artistică.

Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român".

Însemnări despre drumul componistic al lui Diamandi Gheciu

La împlinirea a 75 de ani

de Gheorghe Firca

La compoziţie, ca preocupare dominantă, exclusivă, Diamandi Gheciu a ajuns relativ tîrziu. O temeinică pregătire anterioară şi îndeletnicirea creatoare, la început privită doar ca agrement, au făcut totuşi ca lucrările ultimilor ani *) să nu apară din nimic, fără o îndelungată plămădire a ceea ce constituie mentalitatea şi specificul gîndirii creatorului.

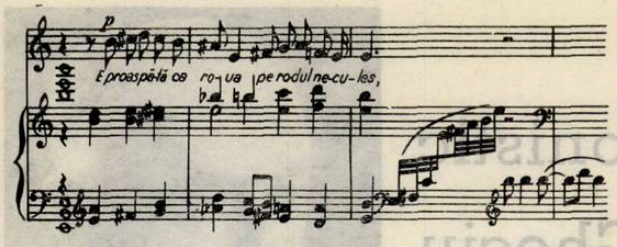
Această situaţie pare să marcheze dintru început diapazonul emoţional şi preferinţele stilistice ale lui Diamandi Gheciu. În îndelunga sa „convorbire" cu muzica în care apreciate au fost numai valorile indiscutabile ale acestei arte, compozitorul a înţeles că obiectivul principal trebuie să-l constituie surprinderea emoţiei autentice. Tot astfel, în ce priveşte poziţia sa faţă de modul de exprimare, autorul are convingerea că istoria a pus la îndemînă făuritorului de imagini sonore un complex de mijloace tehnice îndelung verificate, că utilizarea acestora presupune echilibru şi că unele nu trebuie să predomine în dauna celorlalte. Stilul său reflectă de aceea o însuşire „globală" a tematismului prin excelenţă expresiv, a dezvoltărilor impuse de acest tematism, a contrapunctului controlat de armonie, a vocalului şi a instrumentalului aflate într-un judicios raport.

S-ar crede că Diamandi Gheciu a asimilat obiectiv şi nediferenţiat cuantumul de date ale limbajului pe care le oferă tradiţia. Cu toate acestea, adevărul exprimat de Vincent d'Indy că fiecare creator este fiul spiritual al altui creator îşi găseşte şi în acest caz confirmarea. Dar mai mult decît a fi emulul unei anumite personalităţi, Diamandi Gheciu s-a simţit atras de un curent şi anume de romantism. Pătruns şi de o acuzată sensibilitate romantică, compozitorul acorda o deosebită preţuire unor modele clasice ale artei liedului în care o atare sensibilitate îşi găseşte o adecvată formulare. De aceea primele sale compoziţii aveau să fie lieduri dintre care unele bine cunoscute interpreţilor nostri vocali : „O, rămîi" (Eminescu), cele două „Cîntece de leagăn" (pe versuri de I. Pillat şi St. O Iosif), „Zdreanţa" (Arghezi), „Lotca" (R. Boureanu). Liedurile „Şi dacă ramuri" (Eminescu) şi „Eu te-am iubit" (Puşkin) au cîştigat, fără îndoială, o largă popularitate şi preţuirea interpreţilor nostri vocali atît pentru sinceritatea surprinderii emoţiei cît şi pentru oportunitatea scriiturii vocale. Înclinaţia spre poezie şi dorinţa de a găsi corespondentul muzical al acesteia şi apoi aprecierea înaltă pe care compozitorul o acordă vocii omeneşti, l-au determinat pe compozitor în cultivarea intensă a domeniului liedului.

Acestor începuturi aflate sub înrîurirea modelelor romantice le-a urmat o încercare de emancipare stilistică, o modernizare treptată a mijloacelor. Contactul cu folclorul, adîncirea melosului popular au contribuit la această înnoire. Evitînd citatul folcloric şi scriind întotdeauna în spiritul muzicii populare, compozitorul a dorit să îmbine un anume caracter românesc, un colorit discret, cu lirismul de esenţă — să spunem astfel — general umană.

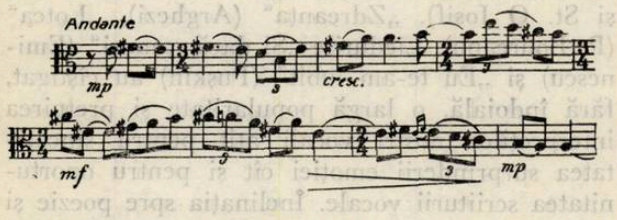
În liedul „Frumoasa" pe versuri de Victor Tulbure, se constată, alături de melodismul predominant, de predilecţia sa mai veche pentru firescul tratării vocale, o împrospătare a intonaţiei prin inflexiuni modale :

*) În afara liedurilor sale, în număr de peste 20, în majoritate publicate în cele două caiete apărute la E.S.P.L.A., şi la „Editura muzicală", Diamandi Gheciu înscrie în lista creaţiei sale lucrări instrumentale de cameră şi simfonice : Suita a III-a pentru pian (1950), Suitele programatice pentru pian „Tablouri pentru copii" şi „Imagini din Dobrogea de azi" (ambele scrise în 1961), o Sonată pt. violoncel şi pian (1953) şi o Sonată pentru pian (1953), două Cvartete de coarde (1957 ; 1966), Simfonia „Eliberării" (1963), Poemul pentru violă şi orchestră (1965).



Cantabilitatea reprezintă o notă caracteristică a muzicii lui Diamandi Gheciu, o cale de comunicare directă cu ascultătorul. În acest sens, profesiunea de credinţă a compozitorului este aceea că mesajul muzicii trebuie să ajungă la ascultător încărcat de putere emotivă, exprimat în imagini cît mai limpezi, fără a se renunţa la adîncimea lor. Sînt calităţi fără de care muzica se transformă într-un conglomerat sonor mai mult sau mai puţin diferenţiat incapabil de veritabilă emoţie. Tematismul capătă astfel o turnură cu totul specială, el legîndu-se nemijlocit de caracterul cantabil şi expresiv al muzicii. De aceea, în piesele instrumentale şi în lucrările simfonice predomină momentele liniştite, luminoase.

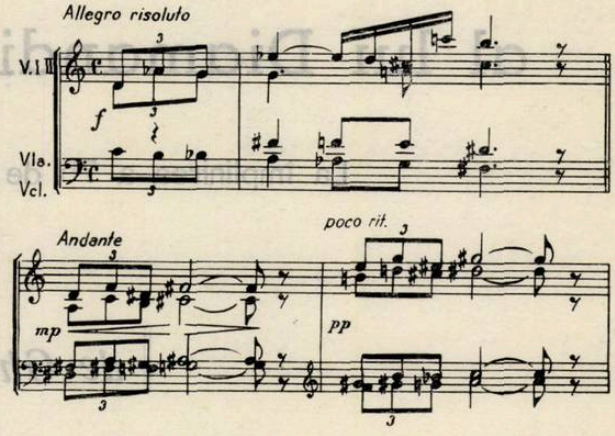
Ni se pare simptomatică maniera în care Diamandi Gheciu făureşte o temă instrumentală, cu elementele ei vădind o gîndire vocală, discursivă — în sensul înlănţuirii intervalice din aproape în aproape nestînjenite de carura clasică a frazei ; este cazul acestei teme solistice din Poemul pentru violă şi orchestră, temă lentă, dar de un profil ce poate fi identificat şi în întruchipări de o altă natură expresivă şi de mişcare :



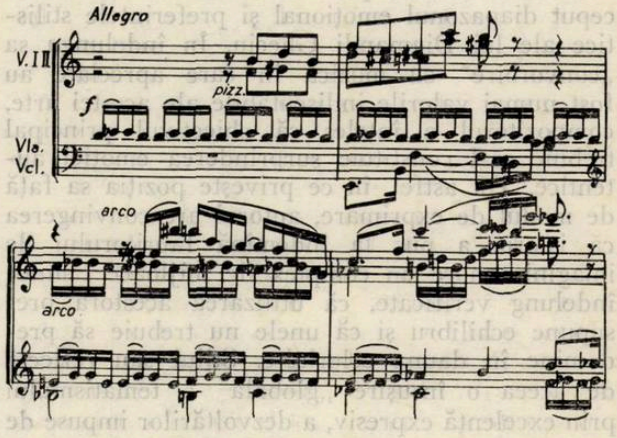
De altfel, lucrarea la care ne referim, produs al anilor din urmă, afirmă pregnant unele dintre calităţile muzicii lui Diamandi Gheciu, fiind totodată edificatoare pentru gradul de întrepătrundere dintre elemente, exprimînd un lirism, am spune „absolut", şi mijlocul de exteriorizare a acestuia, indirect influenţat de intonaţiile cîntecului popular.

Pentru a face inteligibil mesajul muzicii sale, compozitorul a recurs şi la elemente adiacente, programatice, care să constituie un auxiliar în plasticizarea imaginilor. În această categorie se înscriu Suita I pentru pian intitulată „Tablouri pentru copii" („Meditaţie", „Soldaţi de plumb", „Minaret", „Dansul păpuşilor") şi suita „Imagini din Dobrogea de azi".

A reieşit, credem, cu prisosinţă înclinaţia lirică a compozitorului mai ales în ce priveşte lucrările mai vechi, unde ea ne apare predominantă. Într-unele dintre creaţiile mai noi — în „Simfonia Eliberării" de pildă — liricul se îmbogăţeşte însă cu reverberaţii dinamice şi chiar dramatice. Dar o şi mai mare „stringenţă dramatică" ne-o oferă Cvartetul de coarde nr. 2. Enunţarea temei



de o deosebită concentrare, conduce la desfăşurări lipsite de retorism, la dezvoltări polifonice în care elementele ritmico-intonaţionale constitutive se reorganizează într-un mozaic de efecte „neomogene" şi tocmai de aceea capabile a obţine acea complexitate specifică scriiturii cvartetistice :



Indiscutabil, Diamandi Gheciu deţine în creaţia noastră un loc bine definit, raportat la coordonate stilistice ce-l apropie de generaţia sa, dar şi la acelea ce au contribuit — prin aportul generaţiilor următoare — la dezvoltarea actuală a muzicii româneşti. Mai ales prin unele lucrări de cameră, între care pe primul loc se înscriu liedurile sale, profilul artistic al compozitorului se înscrie în sfera unei sensibilităţi lirice discrete şi autentice. Preocupat intens, în vremea din urmă, de formele mai complexe ale genurilor de cameră şi simfonice, Diamandi Gheciu face astăzi, la împlinirea vîrstei de 75 de ani, dovada unei energii creatoare efervescente şi a dorinţei permanente de autodepăşire.

„Simfonia“ de Zoltan Aladar

Simfonia compozitorului Zoltan Aladar se înscrie pe linia lucrărilor omagiale închinate memoriei celor care au luptat şi s-au jertfit pentru fericirea poporului. În acest sens subtitlurile celor patru părţi sînt elocvente. I. Mereu în luptă ; II. Chinuiţi dar neînfrînţi ; III. Cîntec de jale în amintirea prietenului căzut ; IV. Pentru fericirea poporului.

Zoltan Aladar a căutat să adîncească pe plan muzical sensurile ideilor de conţinut de la care a plecat, ajungînd astfel la realizarea unui programatism de calitate.

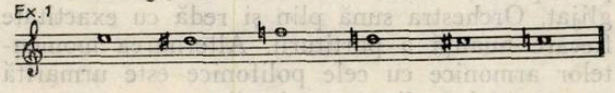
Premiul Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1966 acordat compozitorului a venit să confirme virtuţile lucrării.

Concepută ca un întreg, cele patru părţi nefiind decît etapele pe care le străbat ideile muzicale în continuă metamorfoză, lucrarea capătă un aspect de frescă monumentală, dovedind filiaţia autorului cu modelele postromantice.

Compozitorul realizează o izbutită întîlnire a aspectelor tonal-cromatice cu cele de esenţă populară, fuziunea lor făcîndu-se firesc. Elementele muzicale vor fi concentrate către împlinirea acestui deziderat, şi astfel vom întîlni frecvent folosirea scărilor modale, o alternare permanentă (în domeniul armoniei) a sistemului tonal clasic cu cel de factură modală, momente omofone şi polifonice.

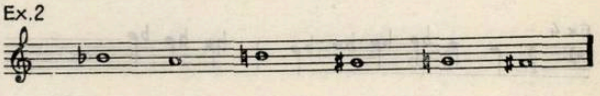
Sînt de subliniat scările modale folosite în lucrare. Iat-o pe prima

Ex. 1



împreună cu complementul ei, cele două scări fiind tratate liber.

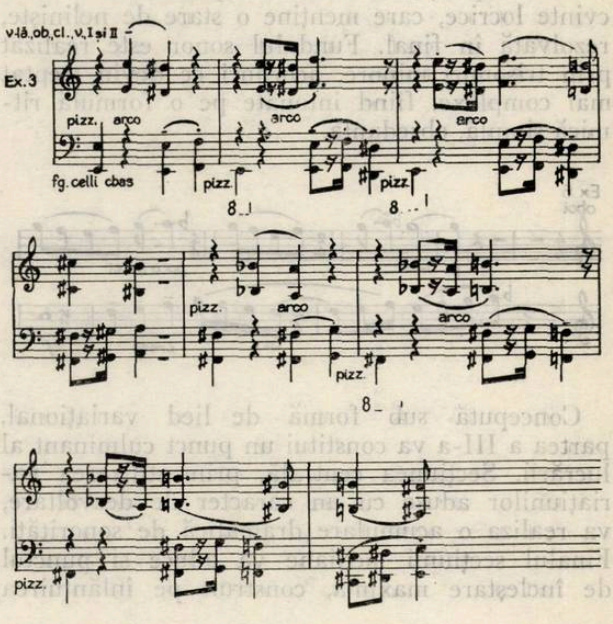
Ex. 2



De fapt avem de-a face cu scara cromatică, însă felul în care sînt construite melodiile, ambitusul fiecăruia dintre moduri (cvartă mărită), vor conduce către realizarea sintezei de care pomeneam, a sistemului tonal-cromatic evoluat şi cel modal de origine folclorică.

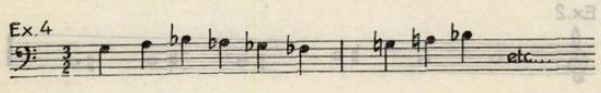
Modul cromatic va sta la baza temei iniţiale a allegro-ului de sonată, temă ce va juca şi rolul de idee muzicală generatoare pe parcursul lucrării. Expunerea ei aduce şi enunţarea unuia din principiile de bază în tratarea elementelor, tema fiind reprezentată în canon cu inversarea ei liberă.

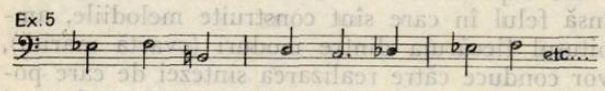
Ex. 3



Ideea secundară, fără a avea o caracteristică intervalică distinctă față de tema principală (din care evident derivă), aduce obișnuitul contrast, opoziția contrapunctică a celor două idei muzicale constituind miezul dezvoltării. Printr-un efect de descreștere (punctul culminant al dezvoltării este realizat pe formula ritmică luată din tema a doua) este adusă repriza inversă, reexpunerea ideii secundare apărînd ca o repetare diminuată, destinderea făcîndu-se printr-o curbă descendentă. Partea I-a va fi încheiată prin revenirea elementelor din introducere, în felul acesta autorul obținînd o simetrie în construcția interioară a formei, punctul central de sprijin constituindu-l dezvoltarea.

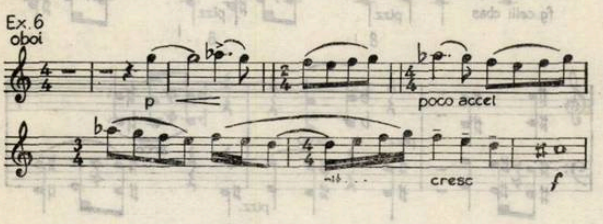
Partea a doua, un scherzo tratat mai liber ca formă, încearcă o emancipare a elementului ritm și, legat de acesta, a percuției. Debutînd cu un canon ritmic al instrumentelor de percuție, scherzo-ul constituie o acumulare de forțe ce se vor desfășura cu fantezie în trio, dinamic conceput, cu un permanent fundal ritmic tocat, realizat de două ostinato-uri ritmico-melodice, care prin suprapunere vor realiza polimetrii de efecte ($\frac{2}{3}$ sau $\frac{6}{4}$)





Culminația amplă din trio face inutilă revenirea scherzo-ului în forma inițială, repriza lui fiind concisă.

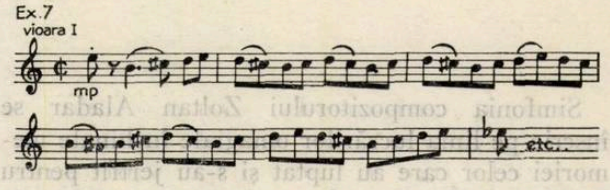
Dureroasă și profundă în expresie, partea a III-a a Simfoniei reprezintă poate cea mai inspirată secțiune a lucrării. Tema, cu vagi aluzii la ideia generatoare (secunda mică inițială, mersul treptat) este construită pe ambitusul unei cvinte locrice, care menține o stare de neliniște, rezolvată în final. Fundalul sonor este realizat prin trisonuri minore, acorduri ce devin treptat mai complexe, fiind intonate pe o formulă ritmică simplă, obsedantă.



Concepută sub formă de lied variațional, partea a III-a va constitui un punct culminant al lucrării. Secțiunea centrală, prin utilizarea variațiunilor aduse cu un caracter de dezvoltare, va realiza o acumulare dramatică de sonorități. Finalul secțiunii mediane va aduce și punctul de încleștare maximă, construit pe înlănțuirea de acorduri majore dispuse la intervale de terță, sonoritatea orchestrală în tutti atingînd limitele fff. Linia descendentă a acestor acorduri aduce o stingere treptată a sonorității. Preluarea secțiunii inițiale nu prezintă modificări prea importante în afara unei scrieturi mai îngroșate cerute de contrabalansarea acelui punct culminant din secțiunea centrală.

Ultima parte, deși nu lipsită de dramatism, are o desfășurare mai diferită decît a celorlalte părți ale simfoniei. Tempo-ul foarte rapid (Allegro con brio, alla breve) impune muzicii un ritm foarte strîns, alert, care conferă o anumită exuberanță finalului. Nu trebuie omis de semnalat felul în care această mișcare dinamică este cîștigată, introducerea ce se află plasată în fața temei refren a rondo-ului fiind alcătuită din elemente care, plecînd de la un relativ staticism, se animă treptat.

Strălucitoare, plină de vigoare și prospețime, tema refrenului afirmă cu tărie elementul folcloric,



căruia însă i se opune curînd cel de natură pur acordică al cupletului. Alternarea celor două idei turnate într-o formă liberă de rondo-sonată, creează și dramatismul necesar.

Lucrarea se prezintă unitară și relativ egală ca valoare. Totuși se pare însă că din întreg se detașează partea a III-a, grație dramatismului ei foarte puternic și sobrietății în exprimare. Este o pagină în care liricul și epicul găsesc o expresie admirabilă pe plan muzical. Aspectul armonic, fără a prezenta noutăți, se remarcă prin alternarea sistemelor de terță suprapuse cu cel de cvarte și cvinte suprapuse (sistemul tradițional conjugîndu-se liber cu cel modal). Polifoniile realizate au la bază ideia scărilor modale, fiind gîndite într-un sporit contrapunct modern.

Un element neglijat într-un fel de compozitor este cel ritmic, în lucrare utilizîndu-se o gamă relativ redusă de formule. Este drept, acest lucru a fost impus și de factura travaliului polifonic ; momente ca acela din trio (polimetriile realizate aici) sună proaspăt și inedit în contextul respectiv, și în general cred că elementul ritmic joacă un rol deosebit în aducerea scherzo-ului la nivelul celorlalte părți. Secția de percuție, destul de bogată, este însă din păcate insuficient folosită pe parcursul întregii lucrări.

Orchestrația, adecvată muzicii, este gîndită pe suprafețe mari, amănuntul nefiind însă neglijat. Orchestra sună plin și redă cu exactitate fiecare nuanță a partiturii. Alternarea momentelor armonice cu cele polifonice este urmărită cu atenție de scriitura partiturii.

DAN BUCIU

Cîntecul pentru copii și rolul său educativ

Secția de muzică de mase și corală a Uniunii Compozitorilor a organizat la 18 aprilie o dezbatere consacrată problemelor muncii de creație din domeniul muzicii pentru copii precum și felului în care se desfășoară acțiunea de educație estetică a tineretului școlar.

Punctul de plecare în dezbateri l-a constituit o audiție cu lucrări de Ion Chirescu, Hilda Jerea, Paul Jelescu, Laurențiu Profeta, Sergiu Sarchizov ș.a. Audiția a cuprins atît cîntece simple — destinate vîrstei preșcolare — cît și lucrări corale complexe.

Problema centrală a discuțiilor a constituit-o creația contemporană destinată copiilor și felul în care aceasta reușește să-și atingă scopul propus : atragerea micilor executanți către frumusețile artei. Mulți participanți și-au exprimat însă părerea că majoritatea cîntecelor de copii sînt, în realitate, inaccesibile acestora. Iar cauza trebuie căutată atît în deficiențele de pregătire a anumitor cadre didactice (neputînd deci aborda lucrări mai grele), cît și în însuși caracterul dificil al anumitor lucrări care le face să nu poată fi incluse în repertoriul celor mici.

S-a relevat măestria cu care sînt scrise multe dintre cîntecele prezentate, înalta lor realizare artistică ; însă acest lucru le îndepărtează deocamdată de înțelegerea acelora cărora le sînt destinate : elevii mici din școli. Melodiile prea complicate nu pot fi asimilate — mai ales de către copiii din clasele I—IV. Trebuie întotdeauna să avem în vedere strînsa corelație dintre dorința de realizare artistică a creatorului și dragostea firească pentru cîntat a copiilor. Or, acest lucru presupune respectarea universului cu totul specific al celor mici, folosirea de elemente familiare lor, compunerea de cîntece mai strîns legate de vîrsta lor. Plac mult cîntecele melodioase și vioaie. Melodiile ușoare și simple sînt antrenante, iar un efect bun îl au și onomatopeele presărate pe alocuri. Ținînd seama de evoluția acestor preocupări odată cu vîrsta copiilor, se poate realiza o *gradare* a creației, o accesibilitate care — pornind de la lucrurile mai simple să poată include și cîntece foarte evoluate ca limbaj și structură.

A apărut evident faptul că nu putem rămîne la formule simpliste ; s-a remarcat în mod critic faptul că mai apar și astăzi cîntece rutiniere, cu intonații șablon și texte plate, vădind lipsa de preocupare a unor autori de a părăsi maniera facilă. Preocuparea de îmbogățire a tehnicii componistice cu procedee noi, moderne trebuie îmbinată în mod firesc cu cerințele specifice genului. Copiii trebuie să cînte cu plăcere, iar „dificilul" trebuie să vină aproape pe nesimțite. Desele referiri ale vorbitorilor la stilul polifonic sau tratarea contrapunctică confirmă faptul că se cere o muncă mai susținută de educare în acest domeniu ; după cum arăta compozitorul Sergiu Sarchizov, totul este să știi *cum* să lucrezi cu cei mici.

Aceasta a constituit o a doua problemă a dezbaterilor : *lucrul cu cei mici.* S-a scos în evidență locul disproporționat pe care-l ocupă încă muzica în programul general de învățămînt. Pe de o parte, orele puține repartizate cîntului, pe de-alta golul creat prin absența totală a elevilor din clasele XI și XII, fac aproape imposibilă realizarea climatului normal unei activități corale. Interesantă a fost propunerea maestrului Ion Chirescu de a se realiza zilnic 10 minute de „antrenament muzical", care ar aduce foloase mai mari decît cele 2—3 ore săptămînal. Este însă cert că totul depinde de felul în care știm să lucrăm cu copiii ; o solfegiere defectuos făcută compromite — încă de la început — și cel mai bun cîntec. Strîns legată de lucrul cu elevii a fost discutată și chestiunea materialului didactic muzical. S-a arătat că manualele de muzică nu sînt „la zi" cu creația contemporană — de cele mai multe ori lipsesc tocmai cîntecele cele mai reprezentative ale timpului nostru, precum și numele compozitorilor contemporani. De asemenea, exemplificările muzicale nu sînt întotdeauna alese în modul cel mai fericit. Nu este firesc ca manualele de muzică să prezinte astăzi atîtea imperfecțiuni, cînd avem experiența

unor valoroase lucrări didactice ca manualele lui George Breazul sau Marcel Botez. O propunere interesantă a fost aceea de a se institui un *concurs* pentru asemenea lucrări didactice atît de importante.

În general, s-a subliniat necesitatea *coordonării* creației pentru copii, în sensul unei mai bune difuzări a cîntecelor destinate celor mici. Acestea ar trebui incluse în manualele de învățămînt. Ca fapte pozitive se subliniază apariția în curînd a unei culegeri de cca. 250 de coruri școlare, precum și difuzarea pe care o realizează Casa Centrală a Creației Populare, unde se tipăresc colecții mici în zeci de mii de exemplare, distribuite în mod gratuit. Se salută călduros inițiativa instituirii premiilor pentru cele mai bune cîntece de masă inspirate din viața și activitatea tineretului.

În cadrul discuțiilor privind difuzarea creației pentru tineret, s-a reamintit propunerea profesorului Liviu Comes de a se edita o revistă săptămînală cuprinzînd, de fiecare dată, și cîte un cîntec ; lucrul acesta ar continua tradiția cunoscutei publicații a lui D. Kiriac, „Lumea copiilor", care proceda în felul acesta cu cele mai bune rezultate.

În sfîrșit din discuții au mai reeșit unele aspecte de ordin social, foarte importante pentru desfășurarea muncii muzicale cu copiii. S-a arătat astfel că copiii cîntă prea puțin și — în general — se *joacă* prea puțin. Este poate un efect al progresului rapid pe care-l cunoaște tehnica zilelor noastre, determinînd orientarea interesului celor mici spre alte laturi ale vieții sociale. Generația aceasta este mai dinamică, mai „grăbită". Dar nu trebuie să ne ferim a spune că o răspundere mare revine și situației actuale a creației muzicale pentru copii. Demnă de remarcat apare propunerea de a se crea copiilor un climat favorabil muzicii și în afara școlii — prin participări individuale la audiții, concerte educative etc. O critică severă s-a adus lipsei de preocupare pe care o dovedește „Electrecord" în ce privește discurile cu caracter *didactic,* extrem de folositoare exemplificărilor în clasă.

Întîlnirea a fost rodnică prin mulțimea de păreri expuse și mai cu seamă prin atitudinea critică față de diferitele aspecte ale muncii de creație și educare muzicală.

Dezbaterile deschid perspectivele unei colaborări permanente între factorii răspunzători de această sarcină.

LUCRĂRI LA BIROURILE SECȚIILOR DE CREAȚIE

Simfonii : A. PORFETYE — Simfonia II-a ; W. BERGER — Simfonia I-a ; Th. GRIGORIU — Simfonia cantabile ; Cr. ZALU — Simfonia. *Concerte :* C. MIEREANU — Concert pentru orchestră ; L. GLODEANU — Concert pentru vioară și orchestră ; L. GRIGOROVICI — Concertino pentru pian și orchestră. *Piese simfonice :* L. FELDMAN — Variațiuni simfonice ; A. RATIU — Diptic simfonic ; L. DUMBRĂVEANU — Esențe lirice ; D. GHECIU — Pe Bucegi (tablou simfonic) ; G. KOSMA — Omagiu eroilor (uvertură simfonică) ; St. ZORZOR — Muzică festivă ; Ad. WINKLER — Metamorfoze. *Lucrări vocal-simfonice :* C. MIEREANU — Inscripții (pe versuri de SZILAGY DOMOKOS) ; M. MOLDOVAN — Șase stări de nuanță (omagiu lui Lucian Blaga); L. GLODEANU — Ulysse (poem pentru voce și orchestră, versuri de M. Ungureanu) ; D. POPOVICI — In memoriam poetae Mariana Dumitrescu (pentru contralto și orchestră). *Muzică de cameră :* V. HERMAN — Microforme (pentru pian) ; L. COMES — Patru sonatine progresive pentru pian ; D. ACKER — Ordo 1—4 (pentru pian) ; Cvartet Nr. 3 (coarde) ; Fl. RACOVIȚĂ — Intermezzo (pentru pian) ; R. ALEXANDRESCU — Preludiu și menuet pentru pian (omagiu Nadiei Boulanger) ; W. BERGER — Sonata pentru violoncel și pian ; G. KOSMA Piese pentru violoncel și pian ; V. HERMAN — Melopee pentru flaut solo ; L. DANDARA — Sonată pentru clarinet solo ; A. VIERU — Trepte ale tăcerii (pentru coarde și percuție) ; A. RAȚIU — Concert pentru oboi, fagot și orchestră de cameră ; Partita pentru cvintet de suflători ; D. BUGHICI — Mic divertisment pentru sextet instrumental ; D. POPOVICI — Cvintet pentru coarde, clarinet și pian ; D. CONSTANTINESCU — Variațiuni pentru coarde și pian; E. TERENYI — Cantată de cameră pentru voce și orchestră (versuri de J. Attila). *Lieduri :* Ad. MARKOS — Patru lieduri pe versuri de Eminescu (bariton și pian) ; D. VOICULESCU — Cînturi (bariton solo, pe versuri de Lucian Blaga); Cr. ZALU — Măr (pe versuri de Mioara Cremene); M. BARBERIS — La cramă (pe versuri de Al. O. Teodoreanu). *Operă-balet :* E. JUNGER — Ciocanul satului (muzică de operă, după Petőfy) ; R. MOISIU — Rinocerii (muzică de balet după piesa lui Eugen Ionescu) ; M. BREDICEANU — Meșterul Manole (muzică de balet, după balada populară). *Muzică corală și de mase :* L. DANDARA — Imnurile închinate verii (suită) ; D. MILCOVEANU — Satul ei ? ; M. SOCOR — Toate plugurile ară ; I. VINTILĂ — Raport (evocare a luării Griviței, 1877) ; Gh. DERIENEANU — De la Plevna pînă'n vale (schiță corală) ; Gh. COSTINESCU — Trecut-au anii (madrigal pentru voci mixte a cappella); C. DUMBRĂVEANU — Cîntec pentru 1 Mai ; Noi comuniștii ; Cl. NEGULESCU — Solia pădurilor ; V. TIMIȘ — Îți mulțumim, partid cutezător ; T. BRATU — Pe cîmpul de la Mărășești (suită corală) ; Eroii patriei ; T. CIORTEA — Șapte strigături și o mustrare (suită corală) ; I. VINTILĂ — Pe Tîmpa. *Muzică ușoară și de operetă :* L. PROFETA — Marinarul visător (balet) ; V. DOBOS — Nimfa litoralului (operetă).

VIAȚA DE CENACLU

— Cenaclu comemorativ *Tiberiu Brediceanu,* cu ocazia împlinirii a 90 de ani ; Conferință : G. Sbârcea. Program de cîntece din repertoriul compozitorului interpretat de E. Neculce-Cartiș, V. Teodorian și Lisette Georgescu.

— Lucrări românești contemporane : L. FELDMAN — Variațiuni simfonice, Al. HRISANIDE — Versuri (pt. orchestră mică), C. MIEREANU — Omagiu lui Brâncuși (voce și orchestră).

— Muzică de cameră românească : W. BERGER — Sonata pentru violoncel și pian, I. ODĂGESCU — Sonata pentru vioară și pian, D. VOICULESCU — Piccola sonata pentru flaut solo ; Trei lieduri pe versuri de Blaga (Cîntece de dor), M. EISIKOVITZ — Lieduri pe versuri de Blaga (Poemele luminii).

— Portrete de compozitori români — A. MENDELSOHN — Comentarii (pentru pian), Maluri (ciclu de 7 lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu), Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră.

Trăsături ale simfonismului lui Enescu**)

de Cornel Țăranu

Vorbind despre George Enescu, apelăm la două surse la fel de pasionante pentru a-l înțelege : creația sa și numeroasele mărturii făcute de el în presă sau în volumul memorialistic apărut spre sfîrșitul vieții.

Încercăm să examinăm principalele trăsături ale creației și gîndirii sale, cum ar fi de pildă gîndirea simfonică, tematica enesciană, limbajul, mijloacele de expresie, pentru a ajunge la concluziile pe care le sugerăm în titlu.

Așadar, vorbind despre Enescu simfonistul, intrăm în însuși miezul problemei, în miezul gîndirii sale creatoare. Lăsînd la o parte enumerări, elemente comparative, statistice, analize exhaustive, făcute în detaliu sau în ansamblu, vom încerca o cuprindere „de sus" a fenomenului simfonic enescian, constatînd felul cum înaintează, asemeni unui fluviu cunoașterea în adîncime și în totalitate a muzicii, a gîndirii, ba chiar și a proiectelor rămase neterminate (și atît de revelatoare) ale marelui nostru muzician.

Gîndirea sa simfonică își pune pecetea nu numai asupra amplelor pagini orchestrale, străbătute de un suflu neîntrerupt, caracteristic, pe care am putea să-l denumim o confesiune infinită ; ea se repercutează deopotrivă și asupra muzicii de cameră, a liedului, a muzicii de operă chiar. Este vorba, așadar, de o concepție simfonică totală, ce îmbrățișează în ultima analiză tot ce scrie maestrul. De aceea, nu vom face delimitări între genurile atît de diverse ale creației sale, ele fiind deopotrivă de ilustrative pentru concepția sa simfonică. Autorul însuși ne face cîteva precizări, vorbind despre *Oedip* *) :

„Simfonică... este titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus toată inima. Dar dacă sînt simfonist, aceasta este, dacă pot spune așa, fără intenție, cum fără intenție este și întrebuințarea pe care o dau leitmotivului".

Acest „fără intenție" trebuie înțeles ca o topire în intuitiv, în subconștient, în caracterul tainic al actului de creație. Acesta se împletește, aparent paradoxal, cu o luciditate permanentă, necruțătoare, a maestrului.

Iată, așadar, procesul dialectic, antitetic, de visare, de folosire *fără intenție* (n.n.) a unor elemente componistice și mai ales de folosire *neostentativă*, discretă a acestora, Enescu fiind în viață ca și în artă un discret, avînd oroare de stilul „tapageur". Iar pe de altă parte, de control riguros al acestei stări de vis, cețoasă, aș zice onirică, disciplinarea ei în frînele severe ale exigenței, ale bunului gust, ale renunțării. *)

*) Aproape toate citatele enesciene sînt redate după volumul George Enescu, Ed. Muzicală, 1965.

**) Fragment din volumul „Enescu în conștiința prezentului".

*) Enescu mărturisește că avea „o tendință naturală de a se abstrage de adevăr, sau mai de grabă de la realitate, pentru a trăi în vis". Înțelegem prin aceasta efortul creatorului de a se regăsi pe sine, de a se concentra, de a scruta în interiorul său, abstrăgîndu-se de la faptul mărunt, tracasant, de la orice elemente divergente voinței sale. Această stare onirică, de vis, se conjugă cu o mare blîndețe și bunătate, o duioșie caracteristică, un dialog intim și tandru, cu privirile aruncate nostalgic în trecutul îndepărtat, în copilărie, sinonimă pentru Enescu cu fericirea, cu solul patriei.

Cu tot acest caracter „de vis" al multora din paginile sale (în marea lor majoritate lente), o examinare mai atentă a partiturii dezvăluie un proces de creație pe cît de migălos, pe atît de elaborat, de minuțios. Ne gîndim, de pildă, la prima parte a Sonatei nr. I pentru pian, în fa diez minor, construită în întregime pe un singur nucleu tematic. O analiză chiar și superficială arată cum acest nucleu generează ambele teme, aproape întreaga tramă fină a țesăturii muzicale, a vocilor secundare, a formulelor de figurație.

Remarcabil mi se pare că toate aceste elemente de tehnică, în fond principii ciclice, sînt folosite pe nesimțite, neetalate și neobositoare, defect nu o dată întîlnit la o folosire inabilă a procedeului. E adevărat însă că o asemenea discreție se poate repercuta uneori asupra pregnanței tematice (și în creația enesciană găsim asemenea momente !) asupra caracterului incisiv, evident al temei muzicale.

Poate puțini sînt compozitorii care au atîta forță de a renunța în favoarea întregului, la amănunte, la momente închegate cu migală și trudă. Cunoscuta butadă în care Enescu se autodefinea ca un „raseur" exprimă foarte exact respectul pentru textul definitiv, șovăirea creatorului, nemulțumirile sale.

*

Care este concepția generală a formei, arhitecturii, la Enescu, modul său de a construi întregul ?

Care este impulsul inițial al creației sale simfonice, și, mai apoi, modul de a clădi, rînd pe rînd, cărămizile edificiului simfonic ?

Importante precizări ne dă însuși autorul : „Nu urmăresc decît creațiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoția totului".

Deși lui Enescu îi repugnă autoanaliza și confesiunea directă, personală, întîlnim mărturii foarte prețioase asupra procesului de acumulare ce precede actul de creație.

„Numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele *tematice* (sublinierea noastră, C.T.), în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei. Natural că acest material trebuie să fie adecvat stilului lucrării, adică elementele trebuie să fie în acord cu ideea generală. După aceea vine împărțirea diferitelor perioade care au o semnificație psihică. Aici nu mai încap reguli, ci intervin legi mari ale unei Armonii universale, care se aplică pentru serii de tonuri ce se vor desfășura după concepția și îndemnul interior al autorului. Nu încap constrîngeri sau directive în această desfășurare".

Deslușim cu claritate lipsa *subliniată* (n.n) a oricăror apriorisme, formale sau tehnice, în procesul intim de conturare a plasmei muzicale. Aceasta se formează, la Enescu, respectînd legi și procedee care se nasc „involuntar" din nou, ca o pasăre Phönix, de fiecare dată și în funcție numai de cerințele specifice ale lucrării respective.

Trebuie observată maxima consecvență cu care Enescu se ferește de a accepta formele „reușite cu altă ocazie". El, abia atingînd un obiectiv, îl părăsește pentru a ancora, cum spune pasionatul său exeget, George Bălan, spre țărmuri noi.

Așa se întîmplă că, după marea reușită a Sonatei a III-a pentru vioară și pian, Enescu nu reia, în serie, procedeul. Și cît de ușor i-ar fi fost ! Popularitatea unor compozitori notorii ai secolului nostru trebuie căutată — în pofida marilor lor calități — și în automatizarea unor procedee caracteristice, care îi face mai ușor de cunoscut și de recunoscut ; iar ascultătorul, o dată familiarizat, nu mai are probleme și eforturi de înțelegerea la fiecare reîntîlnire cu respectivul autor, formîndu-se astfel un reflex niciodată contrazis de muzica respectivă. Să ne gîndim numai la clișeele ostinate ale unui Stravinski, la politonalismele agresive, mereu aceleași ale lui Milhaud, la procedeele componistice șablonizate deseori de un Hindemith și ne vom da seama cît adevăr reprezintă cuvintele lui Prokofiev, care sfătuia compozitorii să nu toarne apă în propriul lor vin !

Fiind conștient de autonomia intimă, interioară, a fiecărei creații, el arăta că este o greșeală a unora din moderniști de a acorda toată atenția unor amănunte de tehnică componistică, prin *repetarea cărora* (n.n.) vor să-și afirme originalitatea, neglijînd însă ansamblul lucrării lor. Enescu arată că „după aparatul complex din *Oedip*, am simțit nevoia să revin la forma simplă a instrumentului solo".

Aici e momentul să constatăm că Enescu n-a fost niciodată un refractar al cuceririlor muzicii contemporane, ci un adept al preluării acestora pe măsura sensibilității fiecărei personalități. Atît ca interpret (ca violonist sau dirijor, interpret al unor contemporani ai săi, începînd cu Ravel și Bartók, terminînd cu recentele, pe atunci, creații românești) cît și ca compozitor, el a receptat întotdeauna acele ecouri care găseau, filtrate, rezonanțe în sensibilitatea sa muzicală. O analiză sau o simplă enumerare, pe care o vom face mai tîrziu, a procedeelor de limbaj enesciene sînt în măsură să arate că, pe albiile unor coordonate clare și imuabile de construcție simfonică dezvoltătoare și de o anumită sensibilitate specifică, Enescu a receptat procedee componistice din cele mai avansate, ba, chiar, a fost un precursor nu îndeajuns de cunoscut încă al unor procedee stilistice dezvoltate mai tîrziu de alți compozitori, considerați drept șefi de școală în avangarda muzicală a secolului nostru.

În această privință exemplul enescian are o valoare inestimabilă pentru mai tinerele generații. O dată pentru atitudinea sa plină de înțelepciune și de echilibru în fața noului ce apare în muzică. În al doilea rînd, prin însăși consecințele, atît de bogate în idei și căi deschise, pe care le oferă studierea atentă a muzicii sale.

În examinarea creației artistice, metoda recompunerii întregului pornind de la impulsurile inițiale poate fi revelatoare pentru descifrarea operei sau a omului care a creat-o. Pătrunderea în laboratorul tainic, cunoașterea unor procedee, schițe sau manuscrise sînt de o importanță ce nu mai trebuie demonstrată.

În muzica lui George Enescu, pentru a pătrunde în interiorul unei naturi lirice, discrete, interiorizate, drumul cel mai direct îl reprezintă caracterul melodicii sale, de un farmec particular, indicibil ; al ritmicii plutitoare, vagi în aparență, dar atît de potrivită fluxului lent al lirismului său. Pentru a ajunge la acestea, trebuie să pornim de la elementul primar : *tema muzicală.*

Revelator pentru procesul de creație enescian este și modul în care-și construia temele, în care

îşi definitiva un contur tematic, un element motivic.

Este emoţionant să observi procesul lent, de tatonare şi şlefuire a unei teme de Enescu. Carnetele sale de schiţe sînt în această privinţă mărturii semnificative, care te duc cu gîndul în urmă, la caietele lui Beethoven. În acest proces lent, tema este căutată cu înfrigurată răbdare, cu reculegere şi migală.

Semnificativă rămîne fraza enesciană : „Pentru mine, o temă, înainte de a fi un punct de plecare, e un *rezultat.*"

Cineva mărturisea o dată impresia că Enescu ar avea puţine „teme mari", înţelegînd prin aceasta teme de o pregnanţă izbitoare, de o incisivitate şi o forţă deosebită. I-aş răspunde că asemenea teme există. Să ne gîndim numai la celebra temă a eroicii enesciene.

Exceptînd apoi latura eroică de o proporţie mai redusă în contextul muzicii sale, Enescu e un genial creator de teme, de melodii, de o mare frumuseţe.

Să ne gîndim doar la preludiul la unison din Suita I-a, la Sonata III-a pentru vioară, la Impresii din copilărie, sau la tema de debut a simfoniei de cameră.

Înţelegînd mai în adîncime procedeele de travaliu tematic enescian, putem, dacă nu să aprobăm o asemenea opinie, dar să o explicăm, să luminăm anumite resorturi de înţelegere limitată şi parţială a tematicii enesciene.

Ascultătorului mai puţin pregătit, sau de o anumită sensibilitate ce se refuză conturului discret, subtilităţii, o temă i se pare pregnantă, mare, dacă — pe lîngă forţa ei iniţială, percutantă — ea revine de mai multe ori şi astfel i se întipăreşte puternic în memorie. Procedeul, fără nimic reprobabil în sine şi folosit pe scară largă în diferitele perioade ale istoriei muzicii este preluat într-un mod nuanţat şi particular de Enescu. El preferă în locul şocului „percutant" al reluărilor tematice netransformate, o artă subtilă a variaţiei continue, care disimulează în aparenţă pregnanţa iniţială a temei, îi transformă şi îi irizează caleidoscopic sensurile, expresia, atmosfera, păstrînd totodată o extremă unitate a întregului.

Acestei arte a variaţiei i se datorează şi impresia de flux neîntrerupt, de „murmur continuu" a discursului muzical, de unde şi aparenţa formei muzicale lipsită de punctuaţii categorice, de segmentări contrastante. În general, forma de sonată enesciană, în perioada sa de maturitate nu insistă asupra unui contrast accentuat al temelor. Uneori acestea se înglobează în aceeaşi familie intonaţională sau expresivă, se modifică pe parcurs şi devin puternic contrastante în partea de repriză a formei, sau în obişnuitele sale sinteze polifonice. Alteori un segment motivic sau submotivic aduce un puls nou, un contrast întregului edificiu.

Cît de diferit răsună tema senină şi nostalgică a flautului solo la începutul Simfoniei de cameră, faţă de culminaţia finalului, clădită pe aceeaşi temă, de un caracter — aici — patetic şi triumfător. Enescu ştie să stoarcă o infinitate de nuanţe din valenţele expresive ale unei teme, reamintindu-se justeţea frazei sale : „o temă nu este un punct de plecare, ci un rezultat".

Observăm apoi consecvenţa, deplina concordanţă cu care Enescu şi-a mulat procedee tematice, de construcţie şi de limbaj, conforme datelor sale temperamentale, eului său interior. Aici trebuie căutate şi afinităţile, regăsirile şi sursele sale de pornire în opera unor autori care i-au rămas, pînă în ultima clipă, mereu apropiaţi.

Melodica enesciană, această confesiune infinită, este definitorie atît pentru lirismul autorului, cît şi pentru un anumit caracter greu de sesizat, dar care se poate identifica pînă la urmă ca o îndepărtată proiectare a unui principiu de parlando-rubato de origine folclorică. Creaţia enesciană este cu mărunte excepţii un imens adagio, ceea ce i se reproşează adeseori, aşa cum — mai recent — un identic reproş i se aduce compozitorului italian Luigi Nono. De altminteri, aceasta nu este singura afinitate între ei. Un anume stil monodic, o anume expunere monodică — heterofonică a unei teme este deopotrivă o caracteristică enesciană (de pildă în Cvartetul II pentru coarde) pe care o regăsim, surprinzător, la începutul lucrării Compozitione per orchestra de Luigi Nono.

Melodica enesciană exprimă rezultanta stilului de lucru al autorului. Mai puţin spontană, ea este rodul unei naşteri lente, a unor acumulări peste acumulări, în straturi, asemeni erelor geologice. Sînt straturi adînci, ce vor să sugereze parcă umbra unor tradiţii milenare de un arhaism ancestral, protoistoric, insesizabil, ca muzica din Oedip. Asemenea unui Blaga sau Brâncuşi, Enescu e în muzica sa într-un fel în afara timpului, în afara frămîntărilor şi curentelor de moment care au turmentat spiritele multor compozitori importanţi ai sec. XX, în afara modei up to date. E o atitudine imperturbabilă, a omului şi artistului care, mai presus de orice, se cunoaşte pe sine însuşi şi vibrează cu sensibilitate la ecourile tainice, ascunse ale trecutului şi rădăcinilor solului său natal.

* * *

Examinînd fenomenul de maturaţie a limbajului muzical enescian, fenomen care a cunoscut deveniri, creşteri, ezitări şi ancorări, elemente efemere şi permanente, constatăm că toate acestea s-au desfăşurat pe cîteva mari albii directoare.

Care sînt acestea ?

Format de mic copil în mediul muzical vienez Enescu cunoaşte de timpuriu pe Wagner şi Brahms.

Suprasensibil, natură tandră şi tumultoasă, dublată de pudoarea exprimării şi spaima ostentaţiei, Enescu se defineşte singur : „Romantic şi clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez prin toate lucrările mele o formă de echilibru

care-şi are linia ei lăuntrică bine definită". („Dimineaţa", -1936).

O asemenea estetică romantică, de aspiraţie clasică, se regăseşte pînă în ultimele sale pagini în Simfonia de cameră sau în ultimele cvartete, în Vox maris, unde simţim trainice fire de legătură conducînd asemenea unui uriaş arc de sinteză în spre primele simfonii şi sonate. On revient toujours... într-o linie circulară, care atinge şi reaminteşte desigur, de pe alte planuri, punctele de plecare.

Antoine Goléa, în rînduri pline de căldură, constată lupta permanentă cu o tradiţie „puissante jusqu'à la tyrannie", pe care a dus-o toată viaţa „unul dintre cei mai mari muzicieni ai secolului XX şi căruia acest secol nu i-a făcut însă destulă dreptate : George Enescu". Arătînd că celebritatea violonistică a putut să-i dăuneze în faţa unui public superficial, Goléa conchide că Enescu e unul din ultimele încarnări a tipului de muzician complet dispărut o dată cu romantismul.

* * *

Concordanţa între artă şi estetică a fost din totdeauna o problemă a artistului. Nu este lipsit de interes să urmărim analiza pe care a efectuat-o Pierre Boulez care a arătat discrepanţa, fericită după el, între estetica romantică a lui Anton Webern şi muzica sa, de o expresie sobră, laconică şi elaborată, cu totul contrară acestei estetici. Muzica enesciană nu reprezintă un dezacord faţă de estetica sa, faţă de orientarea şi preferinţele sale. În muzica sa se împletesc mai multe fire, nesedimentate, ca la un Schönberg sau Strawinski, în perioade clar delimitate de timp. Ele se întrepătrund, se îngemănează mereu, conţinînd elemente neoclasice, romantice, laolaltă cu particulara sa contribuţie ca autor de muzică românească, nu numai prin sensibilitate, ci şi prin apelul direct la limba muzicală a poporului nostru. Şi toate acestea formînd o unitate neeterogenă, personală, uneori derutantă. Ceea ce derutează, mai ales, sînt ecourile tîrzii post-romantice. O dată cîştigată o poziţie, Enescu nu profită de ea, nu face din ea un produs de serie.

Astfel, el nu repetă Sonata III-a, sau Oedip, în schimb operează reîntoarceri. Cum singur observă, *Cvartetul* cu pian, lucrare tîrzie, crepusculară, „brahmsiert", ca peste puţin timp să apară soluţia atît de nouă a *Simfoniei de cameră*. Deaceea, linia creaţiei enesciene, alături de spirala evolutivă, conţine mereu şi volutele reîntoarcerii, aidoma versului eminescian :

Aceleaşi unde s'adaugă aceluiaşi pîrău...
(Glossa)

Evoluţie neîntreruptă ? Nu ! O traiectorie sinuoasă, cu elanuri şi reveniri, cu paşi înainte şi consolidări, cu oboseli sau ticuri (idiomele melodice cu abuzuri de terţe) sau înnoiri.

Enescu remarcă singur aspectul particular al muzicii sale, arătînd : „Unii oameni au fost intrigaţi şi plictisiţi, deoarece nu au putut să mă catalogheze şi să mă clasifice în modul obişnuit. Ei nu puteau să stabilească cu exactitate ce fel de tip de muzică făceam. Nu era cel francez după maniera lui Debussy, nu era exact cel german, declarau ei. Pe scurt, cu toate că nu suna străin, nu semăna prea mult cu ceva familiar, şi oamenii sînt plictisiţi cînd nu pot clasifica pe cineva". (Chicago, 1931—32).

Dacă urmărim fazele de dezvoltare a gîndirii creatoare enesciene, observăm că aceste faze se întretaie, se întrepătrund, coexistă. Enescu a receptat tradiţiile a două mari culturi, cea germană şi cea franceză, vădind reale posibilităţi de a realiza o sinteză între acestea. Astfel el a evoluat, de la factura neoclasică a suitelor I şi II, în care, totuşi Preludiul la unison, Menuetul, Sarabanda, sînt scrise de un latin avînd un echilibru şi o eleganţă latină, mai tîrziu renunţînd la anumite stufozităţi germane, la lirismul „excesiv", caracteristic, de pildă, primei părţi a Simfoniei a III-a, continuînd apoi din ce în ce mai frecvent cu forjarea unui stil românesc, nu lipsit însă, chiar în ultimele lucrări, de ecouri ale precedentelor sale perioade. Chiar în lucrările scrise într-o factură lipsită de orice aluzii naţionale, ascultătorii occidentali au descoperit, sub învelişul unui limbaj familiar, trăsături temperamentale inefabile, cum s-a întîmplat cu Octetul, care sugera „ceva oriental".

* * *

Dacă urmărim relaţia particular-universal, constatăm că muzica lui Enescu conţine foarte mult din acest particular. Este vorba de o natură specifică a emoţiei muzicale, de o anumită generozitate a acestei muzici, de un univers poetic, o „ars poetica" care aparţine numai lui, conturînd un profil uşor de recunoscut. Interesant că pentru cultura noastră Enescu reprezintă într-un singur om fazele unei dezvoltări parcurse alteori în două-trei generaţii. De la o fază romantică şi post-romantică (contemporană cu Mahler) Enescu trece la fazele unei muzici naţionale (Rapsodiile, Sonata a III-a pentru vioară) contemporane cu Bartók sau de Falla, ajungînd la clasicismul contemporan al Simfoniei de cameră, la elementele precursoare de care ne vom ocupa. Ceea ce unor ascultători străini li se pare la Enescu sensibilitate franceză este de fapt o sensibilitate, fără îndoială latină, dar cu anumite nuanţe proprii autorului şi patriei sale. Este vorba de trăsături comune, nu de împrumuturi. Lipsesc aici trăsături franceze ca strălucirea, verva spumoasă, şi apar în schimb altele ca lirismul nostalgic specific românesc şi enescian.

Latura atemporală a lui Enescu, atemporală nu în sensul vetusteţii, ci în acela al păstrării unor trăsături de mare permanenţă umană şi artistică, de perenitate, este tocmai latura care îl va păstra pe Enescu mereu model, deasupra curentelor şi stilurilor de moment. Există o expresie franceză care se potriveşte de minune :

Il y a des oeuvres qui vieillissent bien. Viitorul va decide, credem, justețea acestei fraze. În ce constau aceste permanențe, cu dublele lor laturi atemporale și mereu actuale ?

Vom găsi răspunsul la această întrebare urmărind marile teme care l-au preocupat o viață întreagă pe Enescu.

Scriitorul american William Faulkner declara într-un interviu (acordat revistei Secolul XX) că un artist mare reia mereu aceleași 3 sau 4 teme fundamentale.

Care sînt, la Enescu aceste teme fundamentale ?

Ideea reîntoarcerii la copilărie, a rememorării ei, a evocării fericirii pierdute, a copilăriei, revine foarte adesea în paginile compozitorului. El a declarat nu o dată că resimte nostalgia și tristețea depărtării, dorul de țară, înstrăinarea și însingurarea de care este adeseori cuprins. Un sentiment similar îl degajă și lirica lui Lucian Blaga, care exprimă atît de frumos în poezia „Întoarcere" sentimentul nostalgiei copilăriei și a satului natal.

Lîngă sat iată-mă iarăși
Prins cu umbrele tovarăș.
Cîte-s altfel, omul, leatul,
Neschimbat e numai satul.

În lucrări ca suita „Impresii din copilărie" sau Suita III-a găsim din plin exprimat sentimentul întoarcerii în copilărie, a nostalgiei satului natal.

Dar principalul pilon al marilor teme enesciene se reduce la cîteva simboluri, la miturile mioritice sau orfeice, ce-și au origini îndepărtate, conducînd pînă la acele mituri trace care au plăsmuit și legenda lui Oedip.

Această gîndire mitică poate fi despărțită în două elemente esențiale și pe deplin caracteristice folclorului și sensibilității populare românești. Le-am putea denumi într-un mod oarecum arbitrar gîndirea pastorală, mioritică, exprimată în doină, și o gîndire prometeică, pe deplin caracteristică unor personaje, ca Prometeu, Faust, Don Juan, Meșterul Manole.

Lirismul pastoral, mioritic, este prezent la Enescu în mai toate lucrările. E cunoscută dorința sa, rămasă din păcate nerealizată, de a transpune în muzică Miorița. Muzicologul Romeo Ghircoiașiu observă cu acuitate (în studiul său din revista „Muzica" nr. 5/1955) cum Enescu avea tendința, spre sfîrșitul vieții, de autohtonizare, de fixare în spații cît mai ancorate în solul patriei sale, a marilor teme care îl preocupau; astfel el a evoluat înspre Miorița, de la Oedip înspre Meșterul Manole.

Lirismul doinit, exprimat prin parlando-rubato și variația ritmică, contemplația, visarea nostalgică se împletesc la Enescu cu un sentiment iarăși specific, seninătatea în fața morții.

Rezolvarea încleștării tragice din *Oedip* și *Vox maris* este nu exacerbarea expresionistă a durerii, ci tocmai această liniștire, această seninătate în fața morții ; catharsis, ce caracterizează întreg actul IV din Oedip sau admirabila codă din Vox maris. Astfel, o trăsătură observată de mulți esteticieni străini (vezi lucrarea lui Kayselring „Analyse spéctrale de l'Europe", unde vorbește despre „Les Roumains liriques") își găsește o întruchipare de preț și în muzica lui Enescu.

Cealaltă latură, latura protestatară, prometeică, oglindită de personajul Oedip, de măreția luptei sale cu destinul este ilustrată la Enescu și în alte multe pagini și proiecte.

Dacă în folclorul nostru noi nu am avut epopei, poate doar în baladele eroice din Oltenia (se pare, o caracteristică a Olteniei ilustrată și prin artiști de tip „prometeic" cum sînt Brâncuși, Arghezi sau Țuculescu), găsim în schimb în creația molcomului și liricului moldovean accente de acest fel, care înviorează fericit lirismul său.

* * *

Fiecare mare creator are o tipologie caracteristică, nu numai prin puternice trăsături individuale, ci și prin trăsături mai generale, ce permit situarea sa în cadrele unui *tip comun*, a unei *atitudini comune*.

Familia spirituală comună între Enescu și alți muzicieni din generația sa poate fi definită prin contemplație lirică și o anume concepție a timpului muzical.

Să ne explicăm.

Un prim aspect și poate cel mai exterior vizează paralelismele între momentele de start la un Schönberg, Berg, Webern sau Enescu. Deși reprezentanții școlii vieneze moderne au apucat-o apoi pe alte căi, punctul de plecare e aproape identic : continuarea tradițiilor romantismului german.

De aceea, în anii 1910, *Octetul* de Enescu e foarte aproape ca limbaj și surse de Verklärte Nacht sau Passacaglia op. 1 de Webern. Afinități mai adînci, pornind tot dintr-o confluență a contemplației lirice, găsim și peste cincisprezece ani, între pagini cum ar fi *Suita lirică* de Alban Berg, sau Cvartetul nr. 1 de Enescu. O similitudine de atitudini față de folclor, crează o apropiere (tangențială) între stilul rapsodic matur al lui Bartók (în Contraste) sau Sonata III-a de Enescu.

Dar apropierea cea mai neprevăzută, dacă examinăm curba evoluției sale anterioare, o găsim între Enescu și Webern.

Simfonia de cameră (1954) reprezintă o puternică înoire și o apropiere de climatul muzicii weberniene.

Afinitatea tîrzie cu Webern este și o afinitate a unor destine paralele : ambii compozitori au trăit tragedia semianonimatului. Dacă, la Enescu, faima violonistului a grefat serios asupra „luării sale în considerare" ca autor, Webern, în condițiile neprielnice ale unui regim odios, a trebuit să se mulțumească cu rolul, modest și anonim, de profesor.

* * *

Ascultînd muzica de Enescu, efluviile sale de tandreţe reţinută, mocnită, te întrebi : e oare acesta un extaz prelungit? Lipsă de explozie?

Poate.

Sensibilitatea omului de azi o percepe în latura ei meditativă, intimă, în confesiunea ei continuă şi reţinută.

Aşa dar, muzică statică?

Nu. Extatică.

Şi fiindcă vorbeam de afinităţi elective, să ne amintim doar momentele infinit de lungi ale melodiciii lui Messiaen, structurile predominant lente ale lui Luigi Nono. Identificăm aici un aer de familie, o concepţie comună asupra scurgerii timpului, o filozofie particulară a acestuia. Concepţie ce contrastează evident cu trepidaţia unui Stravinski, sau Bartók, muzica „de mare oraş" a lui Varèse, pînă la urmă cu ceea ce se crede (de către unii...) că ar fi „sensibilitatea contemporană".

Cred că nu este greu să descifrăm un spirit latin în ceea ce are el major, spirit care în cazul lui Enescu se îmbogăţeşte cu coordonate specifice româneşti, cum bine le-a definit Lucian Blaga.

„Solidaritatea sufletului românesc cu spaţiul mioritic are un fel molcom, inconştient, de foc îngropat, nu de efervescenţă sentimentală sau de fascinaţie conştientă." Tot Blaga observă „aparenta monotonie de ansamblu a cîntecului nostru popular". (Trilogia Culturii).

Muzica lui Enescu se suprapune perfect coordonatelor de „infinit ondulat" despre care vorbeşte Blaga, cînd analizează cu atîta acuitate relaţia muzică-peisaj.

Este un infinit din aceeaşi familie spirituală în *La nativité du Seigneur* a lui Messiaen sau cultul pentru Adagio al lui Nono.

Deci, revendicîndu-se un urmaş al şcolii germane, Enescu are numai *aparent* dreptate, muzica sa avînd o altă năzuinţă formativă, o altă natură intimă.

Cîteva precizări. Pulverizarea formei, irizată într-o variaţie continuă; intermitenţa polifoniei, ce ascunde nostalgia monodică; evitarea blocurilor delimitate, categoric (consecinţă a „pulverizării" formei) sau varietatea conglomeratelor armonice pe verticală, iată trăsături ce nu se potrivesc deloc unui emul al lui Brahms.

Cred că nu mai e necesar să demonstrăm afinităţile *structurale* între doi mari intuitivi: Blaga şi Enescu.

Blaga, în filosofia culturii, a fost omul unor mari intuiţii. Enescu, la fel.

Ascultînd *Suita sătească* sau *Impresiile din copilărie,* nu avem oare senzaţia descrisă de Blaga: Sufletul românesc care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers care-i aparţine şi-l diferenţiază. Mersul acesta e un ritmic suiş şi coborîş. Starea sufletească cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul".

Sau: „Doina şi balada noastră au rezonanţa specifică a infinitului ondulat, plaiul, sau spaţiul ritmic alcătuit din podiş înalt şi vale.

Peisajul enescian nu e stîncos, arid; e întotdeauna plai. Nu este vorba nici de un peisaj descriptiv, ci, aşa cum arată tot Blaga „peisajul îmbracă de fapt o semnificaţie secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanţei umane".

Plaiul, evocînd orizontul ancestral, mitic, e prezent şi în scena paricidului din Oedip; flautul, atmosfera ceţos-modală evocă o civilizaţie păstorească caracteristică deopotrivă tragediei eline, cît şi nouă, celor crescuţi în aceeaşi vatră balcanică.

De altfel, mulţi cercetători avizaţi arată că mitul lui Oedip vine din nord, de la triburile trace. Deci...

Încheiem cu observaţia că Blaga l-a intuit pe Enescu, aşa cum arheologul intuieşte urna din ciob. Ascultînd doar fragmentele de concert din *Oedip,* Lucian Blaga a sesizat imediat consonanţa deplină între muzică şi concepţiile sale estetice.

Arătam cum, la aceşti doi mari poeţi, unul al cuvîntului, celălalt al sunetului, se observă o coincidenţă tulburătoare a ceea ce numeam „teme fundamentale", un ethos comun. Ethos comun ce ajunge la o esenţializare definitivă.

Pasiunea pentru marile noastre mituri (Manole, Mioriţa), tema reîntoarcerii în satul natal, văzut ca simbol al copilăriei pierdute, sînt doar cîteva. Ce păcat că aceste două mari valori ale culturii noastre nu s-au întîlnit...

Repertoriu şi interpreţi la cea de-a IV-a ediţie a Festivalului „George Enescu"

Pentru cea de-a IV-a ediţie a Festivalului internaţional „George Enescu, care se va desfăşura la Bucureşti anul acesta, este prevăzut un bogat program de manifestări concertistice, cuprinzînd lucrări dintre cele mai reprezentative ale creaţiei contemporane româneşti.

Astfel, în cadrul CONCERTELOR SIMFONICE, Filarmonica de Stat „George Enescu" va prezenta — din creaţia enesciană — *Simfoniile* I-a, op. 13 şi a III-a, op. 21 (dirijori Antonin Ciolan şi Mircea Cristescu), precum şi *Suitele* I-a, op. 9 şi a II-a, op. 20 (dirijori Mircea Basarab şi Antal Dorati). Tot în interpretarea filarmonicii bucureştene va putea fi ascultat *Oratoriul bizantin de Crăciun* de Paul Constantinescu (dirijori Mircea Basarab şi D. D. Botez, solişti : Emilia Petrescu, Marta Kessler, Valentin Teodorian şi Helge Bömches), cele *Patru variaţiuni* pentru orchestră de Dumitru Capoianu (dirijor Mircea Basarab) precum şi *Concertul* pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduţă (dirijor Kurt Mazur din R. D. Germană). Filarmonica clujeană va fi prezentă cu *Incantaţii* de Cornel Tăranu (dirijor Emil Simon).

Suita a III-a „Sătească", op. 27 şi poemul simfonic *„Vox Maris"*, op. 31 de George Enescu vor fi interpretate de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii (dirijori Emanoil Elenescu şi Iosif Conta), repertoriul cuprinzînd de asemenea cele trei dansuri din baletul *„Hanul Dulcineea"* de Mihail Jora (dirijor Iosif Conta). În programul Orchestrei simfonice a Cinematografiei (dirijor Constantin Bugeanu) a fost înscrisă *Simfonia a II-a*, op. 17 de George Enescu.

Cele două mari formaţii de peste hotare care vor participa la Festival — respectiv Orchestra filarmonică din Moscova (dirijor Kiril Kondraşin) şi Filarmonica din Los Angeles (dirijor Zubin Mehta) — vor prezenta în programele lor, printre altele, şi *Rapsodiile I şi a II-a* de George Enescu.

Variate sînt şi manifestările MUZICII DE CAMERĂ. Orchestra de cameră din Cluj (dirijor Mircea Cristescu) va prezenta *Octuorul* op. 7 pentru patru viori, două viole şi două violoncele, precum şi *Simfonia de cameră* op. 33 pentru 12 instrumente soliste de George Enescu, iar „Musica Nova" va oferi ascultătorilor o altă lucrare enesciană : *Trio* în la minor pentru vioară, violoncel şi pian în primă audiţie mondială.

Orchestra de cameră a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti va avea în program *Concertul* pentru orchestră de coarde în Do major de Ion Dumitrescu (dirijor Dumitru Pop), în timp ce Cvintetul de suflători „G. Enescu" va prezenta *Invenţiunile* pentru cvintet de suflători şi percuţie de Liviu Glodeanu, iar „Nonetul ceh" din Praga va interpreta *Nonetul* de C. Nottara.

Programul muzicii de cameră prevede de asemenea *Cvartetele de coarde Nr. 2* op. 22 de George Enescu (Cvartetul Filarmonicii din Cluj), *Nr. 4* de Zeno Vancea (Cvartetul „Cantabile"), *Nr. 7* de Wilhelm Berger (Cvartetul „Musica") şi *Pe Argeş în sus* de Th. Grigoriu (Cvartetul „Tatrái" din Budapesta).

Corul „Madrigal", condus de Marin Constantin, va prezenta lucrări de Eustaţiu Protopsaltul, Dosoftei, Anton Pann, Anatol Vieru. În interpretarea unei formaţii a corului Filarmonicii de Stat „G. Enescu" şi a unui ansamblu instrumental (dirijor Aurel Stroe) va putea fi ascultată muzica la „Oedip la Colona" (Sofocle) pentru instrumente de suflat, percuţie, mezzosoprană şi cor bărbătesc, de Aurel Stroe.

Teatrul de Operă şi Balet va oferi o serie de spectacole cu opera *Oedip* de George Enescu, (regia fiind semnată de Jean Rînzescu, costumele de Ofelia Tutoveanu, din distribuţie făcînd parte D. Ohanesian, I. Hvorov, D. Iordăchescu, V. Teodorian, V. Ban, C. Gabor, L. Konya, C. Iliescu, E. Cernei, Z. Pally, M. Sindilaru, M. Săndulescu), un spectacol cu operele *„O noapte furtunoasă"* de Paul Constantinescu şi *„Amorul doctor"* de Pascal Bentoiu (dirijor Mircea Pop, regia Jean Rînzescu şi George Teodorescu, scenografia Ion Ipser, în interpretarea artiştilor J. Bănescu, V. Loghin, G. Mircea, V. Teodorian, Z. Dragotescu, M. Ianculescu, C. Gabor, V. Bezetti, V. Moldoveanu, I. Mărculescu), precum şi baletul *„Întoarcerea din adîncuri"* de Mihail Jora (sub conducerea lui Iosif Conta, regia şi coregrafia Oleg Danovschi, cu A. Mezincescu, P. Ciortea, V. Massini).

În sfîrşit, o serie de RECITALURI, în cadrul cărora *Sonata Nr. 3* op. 25 de George Enescu va fi interpretată de violonistul Isaac Stern (la pian Alexandre Zakin), iar *Sonata* pentru clarinet solo a lui Tiberiu Olah de către clarinetistul Aurelian Octav Popa; *Sonata* pentru vioară şi pian de Ludovic Feldman va fi prezentată de violonistul Mircea Opreanu (la pian Albert Guttman), iar *Invenţiunile* pentru clarinet şi pian de Ştefan Niculescu vor putea fi ascultate în interpretarea clarinetistului Aurelian Octav Popa (la pian Albert Guttman). Un recital de lieduri (în program : Mihail Jora, Marţian Negrea, Tudor Ciortea, Hilda Jerea, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Nicolae Brînduş, Dan Voiculescu) va fi susţinut de Arta Florescu, Emilia Petrescu, Marta Kessler, Viorica Cortez, Dan Iordăchescu şi Valentin Teodorian (la pian : Hilda Jerea, Marta Joja şi Victoria Ştefănescu, la harpă Liana Pasquali).

De asemenea se va prezenta poemul pentru cor în mişcare şi orchestră *„Crengile"* de Carmen Petra-Basacopol.

Arta interpretativă românească va fi reprezentată prin concertele oferite de violoniştii Ion Voicu *(Concertul* în mi minor pentru vioară şi orchestră de Mendelssohn-Bartholdy) şi Mihai Constantinescu *(Concertul* în la minor pentru vioară şi orchestră de J.S. Bach), de pianistul Valentin Gheorghiu *(Concertul nr. 1* în Do major op. 15, pentru pian şi orchestră de Beethoven) precum şi de violoncelistul Radu Aldulescu *(Concertul* în Do major pentru violoncel şi orchestră de Haydn).

Printre alte creaţii, programul Festivalului va cuprinde şi lucrări de Marcel Mihalovici şi Roman Vlad.

CONFRUNTĂRI DE OPINII PE TEMA:

Formarea şi educarea gustului pentru muzică al publicului larg

Există astăzi numeroase căi de pătrundere a muzicii în viaţa oamenilor. Printre cele mai importante şi directe se numără, în primul rînd, instruirea şi educaţia muzicală în şcolile de cultură generală, concertele şi spectacolele muzicale, emisiunile de radio şi televiziune, înregistrarea şi difuzarea pe discuri, cartea muzicală de popularizare, activitatea artistică de amatori etc.

În şcolile de cultură generală, materia pe care o prevede programa analitică este cuprinzătoare, urmărind să dea elevului atît noţiuni de teorie şi solfegiu cît şi o vedere de ansamblu a dezvoltării istorice a muzicii.

„Cred însă că şcoala ar trebui să ţintească un obiectiv mai simplu, dar mai sigur şi mai util : acela de a sădi dragostea pentru muzică în rîndurile copiilor şi tineretului. Ar trebui să pregătim mai ales buni ascultători pentru muzică, cărora să li se uşureze descifrarea sensului ei afectiv-emoţional, şi nu cunoscători ai gamelor sau intervalelor. Şi modul de întocmire a manualelor de muzică lasă încă de dorit. Alegerea melodiilor, a cîntecelor şi a explicaţiilor nu este întotdeauna cea mai fericită. De asemenea cred că e necesară mai multă fantezie în prezentarea lor grafică, urmărindu-se îmbinarea artei muzicale cu aceea plastică. Sînt convins că un manual de muzică întocmit pe baza colaborării mai multor specialişti (profesori de muzică, muzicologi, psihologi, graficieni etc.) ar deveni un îndrumar serios şi util pentru elev, manual pe care l-ar putea reciti, cu folos, şi după absolvirea şcolii. Dar profesorul de muzică n-ar trebui să se rezume la predarea orelor de muzică. Periodic el ar putea organiza conferinţe cu caracter muzical, completate cu exemplificări. Asemenea expuneri în faţa elevilor şi a unora dintre profesorii celorlalte materii pot face ca interesul general pentru muzică să crească" (D. D. Botez, profesor-dirijor al corului Filarmonicii „G. Enescu").

În sprijinul activităţii desfăşurate de profesori, vin astăzi instituţiile de concerte şi spectacole muzicale. Astfel, Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti, Filarmonicile din Cluj, Sibiu, Timişoara, Ploieşti, Iaşi, Satu Mare, etc., participă la această muncă de educare, organizînd *concerte-lecţii*, în şcoli şi la sediu.

„Convinşi de necesitatea intensificării muncii de educare muzicală în şcoală, Filarmonica „G. Enescu" organizează în prezent, în capitală, concerte-lecţii periodice pentru un număr de 14 şcoli şi licee pe o tematică fixată în colaborare cu profesorii de muzică, pe baza programei analitice. Pe linia diversificării şi îmbogăţirii modului de prezentare a concertelor-lecţie, vom introduce, din toamnă, şi proiecţia cinematografică (Sala mică a Palatului Republicii Socialiste România va fi dotată în acest scop). Prezentarea de filme muzicale, documentare sau artistice — completată cu explicaţii, eventual şi cu unele exemplificări muzicale pe viu — va constitui un nou aspect al activităţii noastre muzical-educative (Nicolae Neagu, secretar muzical al Filarmonicii „G. Enescu"), „Concertele lecţii sînt bine organizate şi la Sibiu. Pentru stimularea interesului copiilor se folosesc aici diverse forme : expuneri obişnuite, seminarii, concursuri cu premii în cărţi şi abonamente la concerte. Rezultatele acestei acţiuni se oglindesc în faptul că Filarmonica locală are în prezent un important număr (peste 400) de abonaţi-elevi la concertele educative". (Liviu Teclu, solist al Filarmonicii din Braşov).

„La Cluj se desfăşoară o susţinută acţiune de educare prin intermediul concertelor lecţii. Un număr de 5—6000 de pionieri, grupaţi în serii de 800—900 elevi (clasele V—VII ale şcolilor elementare) asistă lunar la aceste lecţii de iniţiere muzicală. Acţiunea începută în noiembrie 1966, se desfăşoară în colaborare cu profesorii de muzică şi cu organizaţia locală de pionieri. Ciclul se va încheia cu un concert „Cine ştie cîştigă" cu întrebări din lecţiile predate" (Iosif Covaci, director adjunct al Filarmonicii din Cluj).

„Profesorul de muzică trebuie să fie un factor activ în munca de educare". Nu este de ajuns să fie un simplu „difuzor" voluntar de bilete; este necesară prezenţa sa permanentă în mijlocul elevilor la desfăşurarea concertului-lecţie. Uneori este util chiar ca el să pregătească elevii în prealabil, la clasă, în legătură cu manifestarea muzicală care va avea loc" (Vasile Micu, solist al Filarmonicii din Ploieşti).

În legătură cu tematica concertelor-lecţie, compozitorul Sergiu Sarchizov a relevat însă şi existenţa unor limitări : „Desigur că unele teme, de ex. „Cum să înţelegem muzica", „Etape importante în evoluţia artei muzicale", „Instrumentele orchestrei simfonice", pot şi trebuie să fie reluate, dat fiind că mereu apar tineri care abia atunci îşi încep iniţierea. Dar, alături de acestea, este bine să existe şi cicluri diferenţiate, după gradul de pregătire al publicului respectiv."

Deficienţe mai serioase există în desfăşurarea unei alte forme de atragere a elevilor spre viaţa muzicală, şi anume la ceea ce în mod obişnuit se numeşte *„concert educativ"*. „Majoritatea filarmonicilor din ţară consideră drept „concert educativ" reluarea concertului simfonic obişnuit, pregătit pentru publicul matur, precedat de un cuvînt explicativ. Repetat mecanic, concertul simfonic din ajun, chiar însoţit de o prezentare, nu poate fi încă numit un concert cu adevărat educativ. Programele stagiunii simfonice nu pot fi folosite integral pe linia acţiunilor educative pentru copii şi tineret. Pentru a-şi atinge scopul, este bine ca în cazul existenţei în program a unor piese mai dificile să se facă înlocuirile necesare cu alte piese strict adecvate. Dar mai util decît asemenea concerte educative, ar fi să se organizeze stagiuni speciale pentru copii, cu programe alese metodic, progresiv, însoţite de comentarii introductive, substanţiale şi atractive. Cu toate indicaţiile primite din partea Consiliului Muzicii, asemenea stagiuni n-au luat încă fiinţă decît sub formă de concerte disparate. Filarmonica „George Enescu" a iniţiat în stagiunea 1965/66 o serie de concerte care s-au bucurat de succes printre studenţi, prezentînd ciclul integral al simfoniilor de Beethoven. În prezent programele destinate tineretului nu mai au aceeaşi continui-

tate nici ca desfăşurare în timp şi nici ca tematică" (Sergiu Sarchizov). Iată deci cît de diverse ne apar problemele acestor concerte, care la o primă vedere, păreau că pot fi soluţionate cu uşurinţă. Rezolvările care se impun, de la caz la caz, cer din partea organizatorilor stăruinţă, devotament, şi poate chiar... puţină fantezie.

Concertele sau *spectacolele muzicale* destinate publicului obişnuit, de obicei destul de neomogen, — alături de satisfacţia şi delectarea estetică pe care o oferă în mod nemijlocit — au o funcţie educativă mai mult sau mai puţin evidentă. Pentru menţinerea şi creşterea interesului acestui public se folosesc mijloacele cele mai variate. Dar oricare ar fi aceste procedee, principiul călăuzitor va fi întotdeauna strîns legat de noţiunea de calitate şi perfecţiune — ca atribute primordiale ce caracterizează, în esenţă, însăşi existenţa artei. Calitatea şi perfecţiunea interpretării ca şi nivelul programelor, constituie deci elementul de la care trebuie să înceapă orice acţiune de educare ca şi orice discuţie cu privire la aceasta.

„Alcătuirea unui program în care să se găsească „pentru fiecare cîte ceva" reclamă multă abilitate şi gust, fără de care riscul împestriţării excesive, total neartistice, pare inevitabil. Bine orientată, politica de repertoriu a instituţiilor noastre muzicale poate avea consecinţe educative certe şi de durată. Desigur, nu e uşor să se ţină cont în permanenţă de existenţa unor pături diferenţiate, în sensul publicului, de melomanii cu experienţă ca şi de cei care sînt la primele lor contacte cu muzica simfonică şi de cameră. Organizarea repertoriului pe cicluri — încercate cu succes de cîteva filarmonici — este una dintre căile cele mai sigure de formare a unei culturi muzicale. Evident, nu pot fi parcurse într-o singură stagiune toate etapele istoriei muzicii ; important însă este ca preocuparea să existe în permanenţă, urmărindu-se un plan evolutiv nu numai de-a lungul unei singure stagiuni ci eşalonîndu-l pe mai mulţi ani, cu justa cîntărire a perspectivei şi posibilităţilor instituţiei. Calitatea concertelor este, de asemenea, o condiţie indispensabilă în toate împrejurările şi oricăriu public ne-am adresa. O asemenea condiţie nu trebuie ignorată nici în concertele dedicate neiniţiaţilor, întrucît este cunoscut faptul că, de primele contacte cu muzica depinde adeseori evoluţia gustului şi accesul la marile valori în acest sector al culturii. Trebuie asigurat un nivel ridicat pentru întreaga stagiune, astfel ca fiecare concert să devină, cel puţin pe plan local, *un eveniment*. Concertele monotone, cenuşii, fără o concepţie de perspectivă, fără a întreţine interesul publicului, sînt cel puţin inutile" (Sergiu Sarchizov).

Prezenţa publicului la concerte şi spectacole muzicale este în funcţie şi de programele Radio-ului sau ale Televiziunii cît şi de alţi factori legaţi de latura organizatorică, ca de ex. mijloacele de publicitate, existenţa în paralel, a altor manifestări artistice, ziua aleasă pentru concert etc. Aceşti factori ar explica, într-o anumită măsură, de ce, în unele cazuri şi la unele instituţii muzicale, numărul auditorilor este în descreştere.

„La Arad şi Timişoara, există un fenomen care trebuie să dea de gîndit. În comparaţie cu 4—5 ani în urmă — cînd concertele se dădeau „cu casa închisă" — se constată că afluenţa publicului a scăzut simţitor la concertele obişnuite". (Alex. Şumski, dirijor al Filarmonicii din Timişoara).

Situaţii similare, în ceea ce priveşte prezenţa şi frecvenţa publicului, pot fi semnalate şi la alte Filarmonici. O evoluţie interesantă — caracterizată un timp prin fluctuaţii mari de public şi în prezent printr-o vădită tendinţă de ameliorare în sensul creşterii treptate a publicului participant — se constată în domeniul muzicii corale. „Concertele corale a cappella au cunoscut în ultimii ani, la Filarmonica „George Enescu", o anumită instabilitate sub raportul participării publicului, cu toate că atît alegerea repertoriului cît şi interpretarea tind către un nivel înalt. Ultimul concert din martie a.c., cuprinzînd un program deosebit de interesant axat pe muzică preclasică (pentru două coruri) şi contemporană (în general lucrări valoroase şi de amploare) a fost frecventat numai de cca. 450 spectatori. Am reuşit însă să realizăm în luna noiembrie şi decembrie 1966 două săli pline cu un program de muzică corală clasică românească". (Nicolae Neagu). Cu un interes asemănător au fost primite şi concertele organizate de formaţia corală a Ansamblului S.P.C. care a prezentat un ciclu bazat pe valorificarea cîntecului nostru popular, pornind de la compozitorii înaintaşi şi terminînd cu contemporanii. Un concert consacrat creaţiei corale a lui D. G. Kiriac a fost repetat de trei ori. Este evident deci — aşa cum preciza dirijorul D. D. Botez — că „interesul marelui public trebuie susţinut şi printr-o îngrijită şi continuă lărgire a tematicii de repertoriu".

Manifestările de orice fel organizate *în afara sediului* (în deplasare, turnee etc.), prin însăşi faptul că se adresează, de cele mai multe ori, unui public lipsit de obişnuinţa concertelor, au un caracter educativ pronunţat. Aici programul şi interpretarea trebuie să urmărească îmbinarea fericită a accesibilităţii cu un bogat conţinut de idei şi sentimente. Credem că nu este lipsit de interes să subliniem — ca o acţiune pozitivă care a fost primită cu satisfacţie de către publicul local — organizarea de către Filarmonica „George Enescu" a unei stagiuni de concerte lunare la Petroşani. Precedate de atrăgătoare şi instructive prezentări, concertele s-au bucurat de participarea unor artişti ca : Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Arta Florescu, Emilia Petrescu, Teodora Lucaciu etc.

Programul de sală, ajutînd la înţelegerea muzicii ce se interpretează, are un rol funcţional deosebit de important. El trebuie redactat cu competenţă, dar şi cu fantezie şi atractivitate, în aşa fel încît, pe de o parte, să-şi menţină utilitatea şi în consultări ulterioare, iar pe de altă parte să îndemne pe ascultători la lectura altor lucrări de specialitate. „În această privinţă, cu excepţia caietelor-program alcătuite de filarmonicile fruntaşe, din Bucureşti, Cluj sau Timişoara, celelalte nu corespund încă deplin menirii lor. Munca deficitară a unor secretariate muzicale transformă adesea programele de sală într-o antologie de texte extrase din programele de sală ale filarmonicii „George Enescu", deşi ar trebui să fie evident că modul de prezentare, cît şi terminologia folosită pentru publicul bucureştean nu corespund întrutotul nivelului de iniţiere a publicului local. Secretariatele muzicale trebuie să găsească fiecare limbajul cel mai potrivit şi mai eficace pentru a comunica cu publicul". (Sergiu Sarchizov).

În educarea şi atragerea la viaţa muzicală, *munca organizatorică*, începînd cu problema difuzării bile-

telor şi terminînd cu aceea legată de publicitate, îşi are locul său. S-ar putea spune că şi aici este necesară chiar o anumită inventivitate. În orice caz, pentru buna reuşită a acţiunilor, alături de capacitatea de a convinge şi a argumenta, organizatorul de concerte trebuie să cunoască şi probleme de repertoriu şi chiar unele aspecte legate de conţinutul muzicii pe care o oferă în program. „Se trece destul de uşor peste necesităţile unei întinse, organizate şi inteligente publicităţi. Am participat, în două rînduri,ca solist invitat al Filarmonicii din Bacău, la o deplasare pe care orchestra o făcea la Roman. Prima oară concertul nu s-a putut ţine fiind slab organizat; a doua oară — datorită îndemînării unui alt organizator, care a recurs la un întreg arsenal publicitar, concertul s-a ţinut cu succes. Menţionez că, prin natura sa şi prin gradul de atractivitate al programului, acest al doilea concert nu se deosebea întru nimic de primul" (Vasile Micu). Afişajul constituie de asemenea un capitol important care contribuie la succesul acţiunilor unei instituţii muzicale „Ca principal mijloc de informare a publicului, afişajul, păstrează, în numeroase cazuri un aspect necorespunzător, lipsit de pregnanţă şi atractivitate. Dar chiar atunci cînd afişul este deosebit de atractiv, rămîne încă de rezolvat problema difuzării în public. În Bucureşti, această problemă în momentul de faţă, nu este rezolvată în mod mulţumitor. Zona centrală a oraşului este aproape complet lipsită de un sistem de afişaj, iar panourile din zonele mai puţin centrale sau periferice nu sînt întotdeauna bine distribuite şi nici ţinute la zi. Merită totodată să fie cunoscute unele iniţiative care menţin permanent treaz interesul publicului pentru viaţa de concert. Filarmonica din Botoşani ţine la zi un *„colţ al concertelor"*, sub formă de panouri în şcoli, fabrici etc. La Braşov, filarmonica locală colaborează cu marile coruri de amatori din întreprinderile locale (fapt care se reflectă în sporirea numărului de auditori), iar Filarmonica din Sibiu organizează concerte speciale la care sînt invitaţi activiştii culturali din întreprinderi. Un alt mijloc de comunicare şi de menţinere a legăturilor cu publicul este şi organizarea unor întîlniri sau consfătuiri cu abonaţii (la început sau la sfîrşit de stagiune), aşa cum face Filarmonica „George Enescu" sau Filarmonica din Arad (Sergiu Sarchizov).

Amatorismul, ca participare directă o oamenilor muncii la activitatea artistică, izvorît — fără a constitui o funcţie specializată — din dorinţa lăuntrică de destindere şi de cunoaştere estetică, favorizează atît îmbogăţirea bagajului spiritual al maselor sau descoperirea de noi talente cît şi —mai ales — formarea şi educarea unui public nou. Virtual toate formele de amatorism în care apare muzica sînt propice pentru realizarea şi intensificarea acţiunii de educare muzicală : de la participarea ca membru activ într-o formaţie corală sau instrumentală, la apariţia amatorului ca solist şi pînă la munca de dirijor sau compozitor amator.

Prejudecata că arta muzicală mare şi înălţătoare nu este accesibilă şi inteligibilă decît iniţiaţilor nu ar putea decît să dăuneze activităţii muzicale de amatori. O asemenea mentalitate a dus, spre pildă, printre alte cauze, la îndepărtarea amatorilor din unele formaţii corale. „Astfel", se acreditează ideea că există o anumită cultură (teatru, literatură, poezie, muzică etc.) pentru masele de amatori şi alta pentru specialişti. Majoritatea oamenilor ar avea nevoie, adică, de o cultură, de o artă specială pe care ar trebui să le-o pună la dispoziţie casele de creaţie populară. Este o concepţie greşită. Există o singură artă în general şi o singură muzică în special : cea bună, cea valoroasă. În acest unic cadru ea merge de la formele cele mai accesibile, cum se prezintă la Kiriac sau la Ion Vasilescu, pînă la formele complexe folosite de Enescu sau Paul Constantinescu" (Teodor Bratu, compozitor). Pe aceleaşi considerente se poate spune că „activitatea formaţiilor corale din Banat — s-a restrîns şi lasă de dorit. Mult timp corurile din această parte a ţării au cîntat un repertoriu oferit de compozitori ca Drăgoi, Ursu, Vidu, care au prelucrat cu înţelegere şi simţ artistic cîntecul popular, folosind cu măiestrie polifonia şi modalismul. Unii dintre compozitorii de astăzi folosesc fie o scriitură complicată (şi atunci lucrările nu sînt accesibile celor de la sate) fie o scriitură prea simplistă şi neatractivă (şi în cazul acesta ele nu atrag pe coriştii amatori" (Alex. Şumski).

„Deficienţelor de repertoriu li se adaugă uneori altele cum ar fi : lipsa unor cadre calificate de dirijori, absenţa unor ţeluri precise, inexistenţa unor stimulente morale şi materiale pentru membrii formaţiilor. În Bucureşti existau, cu zece ani în urmă, aproximativ două sute de formaţii ; în ultimul timp numărul acestora s-a redus simţitor. Există însă în ţară şi unele formaţii corale reprezentative, ca de ex., Corul Palatului Culturii din Ploieşti, Corul bărbătesc din Brăila, Corul mixt al Sindicatelor din învăţămînt din Satu Mare, Corul corpului didactic din Craiova, Corul Combinatului Hunedoara. Asemenea formaţii duc mai departe, cu seriozitate, în mijlocul ascultătorilor adevărata pasiune pentru muzică". (D. D. Botez).

Factorul determinant în complexul care acţionează asupra dezvoltării corurilor de amatori rămîne, desigur *dirijorul*. Dar activitatea dirijorilor, în asemenea formaţii, ridică probleme ce nu trebuie neglijate : „Munca dirijorului se face astăzi în majoritatea cazurilor, în mod voluntar, de către vre-unul din amatorii din cor, ceva mai priceput decît un corist obişnuit dar mai puţin cunoscător al artei şi ştiinţei dirijorale decît un artist profesionist" (T. Bratu). Dirijorul profesionist, bine pregătit, care îşi dedică activitatea sa unui cor de amatori, devine azi un caz din ce în ce mai rar.

„Vechii învăţători dobîndeau în şcoală cultura muzicală necesară care le permitea, după aceea, să facă ei înşişi, ca profesori, educaţia muzicală, să înjghebeze şi să conducă un cor şcolar, să fie, apoi, animatorii unor coruri formate din amatori. Acum vechea generaţie de profesori-învăţători a început să se pensioneze, fapt care face să se simtă din ce în ce mai mult, la sate, lipsa unor dirijori de cor şi în general de oameni cu preocupări şi deprinderi pentru muzică.

La nivelul oraşelor se poate afirma că acoperirea orelor de muzică se realizează aproape integral cu profesori calificaţi. La şcolile din sate şi comune această problemă este însă nerezolvată. Aici predarea muzicii se face încă, deseori, de către profesori de alte specialităţi : matematică, istorie, sport etc. În asemenea cazuri, deci, reintroducerea muzicii în programele de învăţămînt este doar o acţiune formală. Se impune adoptarea

măsurilor care să remedieze această deficiență cu serioase urmări negative". (Eliza Vicica).

Muzica de cameră, în înțelesul său cel mai larg, constituie un alt domeniu care poate aduce, atît din punct de vedere amatoristic cît și din punct de vedere profesional reale contribuții la acțiunea de educare muzicală. „În sectorul mișcării de amatori noi am făcut încă prea puțin pentru reanimarea acelor formații mici instrumentale, acolo, în orașele și orășelele din țară, unde mai există resurse care ar putea continua vechea tradiție a muzicii de cameră" (Eliza Vicică).

Totodată nu au fost încă puse în valoare anumite *forme de colaborare* și întrajutorare *între sectorul amatoristic și cel profesional*. „Pentru întărirea activității de muzică de cameră și lărgirea cercului de ascultători cred că ar fi foarte util ca în unele orașe, avînd o anumită tradiție în acest domeniu, filarmonicile locale să înmănuncheze în jurul activității de muzică de cameră cercurile respective de amatori din oraș (care fac acasă, în mediul familial, asemenea muzică). În acest sens s-ar putea organiza sub auspiciile filarmonicilor, din cînd în cînd, unele concerte ale celor mai bune formații de amatori". (Liviu Teclu).

Sfera colaborărilor posibile între sectorul muzical amatoristic și cel profesional se poate extinde. „Orchestra Simfonică din Satu Mare realizează, cu succes artistic și de sală, colaborări fructuoase cu formațiile corale sindicale și școlare din localitate. Astfel cu Corul mixt al Sindicatelor din Învățămînt (formație care duce azi mai departe tradiția corului înființat de Vasile Lucaci) organizăm, trimestrial, cîte un concert (care uneori se repetă de 5—6 ori). Concerte asemănătoare organizăm și cu corurile unor școli (corul liceului „Mihail Eminescu", corul școlii de muzică) din localitate. Programele se pregătesc întotdeauna cu multă grijă. Nu ezităm să introducem, alături de o lucrare coral-simfonică, și piese cum ar fi „Răsunet din Crișana" (Vidu), „Cîntec peste zări și ape" (Chirescu) sau „Tinerețe". (V. Timiș). Cu corul Școlii de muzică am realizat programe și mai interesante în care am introdus lucrări cum sînt: Suite pentru cor de copii și orchestră de L. Glodeanu, Petrică și lupul de Prokofiev, cantata „Profesorul de muzică" de Tilemann (Ioan Micu — director al Filarmonicii din Satu Mare).

Dirijorii corurilor de amatori, instructorii brigăzilor artistice, au serioase răspunderi în cadrul mișcării de amatori. Ei sînt, prin funcția pe care o dețin, principalii *animatori* ai acestei mișcări. Profesorul de muzică din școlile generale și licee este și el un animator, un factor care poate antrena, prin convingerea și pasiunea cu care acționează, zeci și sute de tineri către muzică. Și organizatorul de concerte din instituțiile profesioniste — în anumite condiții — este un animator care trebuie să depună pasiune în exercitarea activității sale. Alături de toți aceștia mai apare *„animatorul"* pur și simplu, adică acel amator atît de pasionat de muzică încît este în stare, pe lîngă activitatea muzicală, să se ocupe de toate amănuntele de organizare, oricît de prozaice și neînsemnate ar părea ele. „Neîndoielnic azi la sate există un număr mult mai mare de intelectuali decît acum 20—30 ani (cadre tehnice, învățători etc.). Este imposibil să nu se poată recruta un număr de amatori pasionați care să formeze nucleul unor ansambluri vocale — chiar mai reduse. Ne trebuie, însă, și aici, animatorul care să închege într-un tot dorințele și voințele acestora, să-i călăuzească și să le insufle încredere" (Teodor Bratu). Poate că în această privință comitetele locale de cultură și artă ar trebui să aibă un rol și un cuvînt de spus.

Casa centrală a creației populare are importante și multilaterale atribuții de *îndrumare a muncii și activității* culturale de masă, inclusiv a celei muzicale. „Se poate afirma că, în principiu există o activitate susținută a acestor importante organisme de stimulare și difuzare a creației populare în domeniul muzicii. Cu toate acestea, practic mai sînt încă multe de făcut. Colaborarea cu Uniunea Compozitorilor nu se reflectă suficient în alcătuirea și recomandarea repertoriilor. De asemenea difuzarea materialelor muzicale publicate se face în unele cazuri cu întîrziere". (Eliza Vicică). „În aceeași ordine de idei, am impresia că se crează un anumit paralelism în ceea ce privește editarea unor lucrări muzicale între Casa Centrală a creației și Editura Muzicală. Se risipesc în acest fel fonduri bănești, hîrtie, spațiu grafic iar eficiența activității celor două instituții scade. Difuzarea gratuită a materialelor muzicale anihilează inițiativa, înlătură judecata de valoare și de selectare a dirijorului, a instructorului. Din contră, cumpărarea din comerț a unor asemenea materiale, la prețuri rezonabile, ar conduce indirect spre o selecționare bazată pe criteriul valorii lor intrinsece" (Teodor Bratu).

Un alt element important pentru dezvoltarea vieții noastre muzicale, pentru educarea artistică a maselor, îl constituie *secțiile muzicale ale Universităților populare*. „Aceste secții, — funcționînd la toate universitățile de acest fel din țară — se orientează, în general după programul Universității Populare a orașului București, adaptîndu-se, pentru detalii, condițiilor locale specifice. În ultimul timp a fost îmbunătățită calitatea expunerilor care au devenit mai actuale reflectînd tot mai mult din preocupările vieții muzicale interne și internaționale. De asemenea se depun eforturi pentru ilustrarea acestor expuneri cu exemplificări pe viu de bună calitate" (Tudor Ciortea"). Activitatea muzical-educativă a *Radioului și Televiziunii* beneficiază, datorită profilului specific al acestor organisme, de o largă difuzare în rîndul maselor. Prin capacitatea lor de a sintetiza cunoștințele și de a oferi. prin selecționare, cele mai bune și valoroase opere artistice, în interpretări de prim ordin, aceste două organisme pot contribui la ridicarea mereu mai sus a exigenței și gustului pentru frumosul muzical în rîndurile ascultătorilor. După cum preciza Radu Gheciu, prin emisiunile sale educative speciale, de largă accesibilitate (să înțelegem muzica; muzica și literatura; muzica și pictura; muzica și dansul, etc.) cît și prin unele emisiuni mai elaborate („Poezia românească și muzica", „Monumente din istoria muzicii românești", „O istorie a muzicii în capodopere" etc.), *radioul* își propune să contribuie la efortul comun de culturalizare muzicală a maselor din țara noastră.

Televiziunea, fără a se preocupa în aceeași măsură ca Radioul de educația muzicală, depune eforturi în sensul măririi contribuției sale în acest domeniu. Cronica discului, retransmisiunile parțiale de concerte simfonice din sala Ateneului sau în-

registrările de concerte pe pelicula filmată, unele retransmisiuni de la T.O.B. ca și unele montări de opere în studio, reprezintă aproape întreaga sa activitate muzicală. În ultimul timp au putut fi vizionate cîteva emisiuni pentru copii sau tineret urmărind educarea gustului muzical al tinerilor telespectatori. De ce a renunțat însă televiziunea la continuarea acelor inițieri muzicale atît de atrăgător și fericit realizate, cu 2—3 ani în urmă, de către regretatul Alfred Mendelsohn ?

Ca instituții cu un profil special *Electrecordul* și *Editura Muzicală* au de asemenea importante sarcini pe linia difuzării muzicii în rîndurile marelui public.

„În sectorul educației muzicale „Electrecord" a făcut unele începuturi interesante și utile. Cu toate acestea, cele cinci discuri editate pînă acum, din care două sub îngrijirea prof. Vicol și Dragoș Alexandrescu („Elementele constitutive ale muzicii"), și trei redactate de compozitorul Alfred Mendelsohn (I. „Despre melodie și ritm", II „Despre armonie și contrapunct", III „Despre instrumentele muzicale și orchestra simfonică") n-au fost primite cum se cuvine nici de către public și — mai ales — nici de către Ministerul Învățămîntului. De altfel noi pornim de la ideia că educația muzicală a publicului se poate face prin orice disc, dacă acesta este realizat, din toate punctele de vedere, în condiții optime, astfel ca să trezească în ascultător gustul pentru muzică. Ne interesează creșterea receptivității muzicale a publicului nostru ascultător, încredințați fiind că aceasta va duce, treptat, și la o lărgire a preferințelor, — la o consolidare a gustului.

„*Discoteca pentru toți*" nu reprezintă încă o colecție pe deplin conturată, cu obiective bine clarificate. Deocamdată ne străduim să cuprindem în colecție piesele și interpreții cei mai valoroși și totodată să lărgim cercul de cunoștințe al ascultătorilor" (Nestor Gheorghiu, directorul casei de discuri „Electrecord").

„În ceea ce privește *Editura Muzicală*, ea și-a îndreptat atenția în materie de educație și cultură muzicală, în primul rînd, către tipărirea unor lucrări de popularizare (lexicoane, studii, broșuri, noțiuni de teorie — solfegiu, și, în al doilea rînd, către tipărirea de materiale muzicale pentru începători (metode, caiete cu piese muzicale ușoare). În acest din urmă sens ea îndeplinește și funcția de editură didactică pentru muzică, redactînd pe lîngă metodele și repertoriul de studiu amintit — și diverse manuale, tratate etc." (H. Barbu redactor șef al Ed. Muzicale). „Pentru popularizarea largă au fost înființate două colecții. Prima este intitulată „Viața în imagini". În ea se prezintă, pe scurt, — alături de numeroase ilustrații, fotografii, reproduceri — viața și opera marilor compozitori străini și români. Accesibilă ca nivel de înțelegere, colecția atrage un număr apreciabil de cititori. Folosind, de cele mai multe ori traduceri, ea împrumută cîteodată o formulare mai greoaie. Cea de a doua colecție „*Muzica pentru toți*" tratează probleme introductive privind muzica. Este o colecție de inițiere în „tainele" acestei arte prin volume cum sînt : „Despre instrumentele orchestrei simfonice (Pașcanu) Muzica artă greu de înțeles ?" G. Bălan) ; Drumul operei (Hoffmann)", etc. Intenția noastră este ca publicațiile acestei colecții să se ridice treptat de la nivelul de popularizare largă la nivelul de informare adecvată culturii auditorului contemporan" (E. Manu red. al Ed. Muzicale). Asupra acestui ultim punct de vedere considerăm că — oricît ar evolua, cu timpul, nivelul general al culturii noastre muzicale — vor fi întotdeauna și cititori care trebuie conduși în muzică încă de la primii pași. De aceea absolutizarea unui asemenea punct de vedere nu este recomandabilă .

În sfera largii popularizări a problematicii muzicale, cinematograful poate avea o pondere aparte. *Cinematografia* noastră nu sprijină încă suficient munca de educare, de difuzare și de propagandă muzicală. Dacă filme destinate popularizării altor domenii ale artei (plastica, literatura) au mai putut fi vizionate pe ecranele cinematografelor, filme muzicale — medalioane de compozitori sau interpreți — etc. s-au realizat foarte puține. Și totuși, nu trebuie să uităm ecoul pe care l-a avut filmul dedicat cîntăreței noastre Darclée. Viața și opera lui G. Enescu nu trebuie oare să fie transpusă pe peliculă — așa, cum pe drept cuvînt, au fost filmate scurt-metraje despre Țuculescu, Brâncuși, Labiș ?

Cronica și critica muzicală au și ele un cuvînt de spus în munca de educare și informare a publicului meloman. Desigur și în acest domeniu s-au făcut progrese remarcabile. Astăzi coloanele unor cotidiene ca „Scînteia", „România Liberă", „Informația" reflectă, mai prompt decît în trecut, viața de concert, în primul rînd pe cea din capitală și uneori — dar mult mai rar — pe aceea a unora din orașele din regiuni. De asemenea se dezbat probleme muzicale de ordin teoretic, legate de creșterea și educarea publicului.

Cu toate acestea, ceea ce apare astăzi în presă reflectă încă mult prea palid activitatea instituțiilor muzicale, preocupările iubitorilor de muzică.

„Sînt critici care nu vin decît la anumite concerte; pe unii dintre aceștia de ex. nu-i interesează concertele corale. Abordînd o anumită blazare, un anumit „aristocratism" muzical, asemenea cronicari sînt prezenți numai la evenimente", cînd sînt anunțate marile valori interpretative, primele audiții excepționale, etc. În rest, ei sînt absenți. Rolul criticului însă nu este numai acela de a se delecta pe sine. El trebuie să ajute, cu puterile sale, cu pregătirea și talentul său, la creșterea mai departe a complexei noastre vieți muzicale — în toate domeniile ei : simfonic, coral, de cameră, operă, estradă etc. Criticul nu poate subestima sau lua în derîdere nici una din aceste activități ci trebuie, cu răbdare și competență, să arate în ce măsură o anumită manifestare muzicală contribuie la progresul artei și vieții noastre muzicale. De asemenea publicul trebuie învățat să aprecieze valoarea unor concerte bune sau excepționale, chiar atunci cînd nu sînt susținute cu „capete" de afiș. (D. D. Botez).

Problemele abordate în discuția de mai sus nu constituie, desigur, decît o parte din multiplele aspecte ale procesului de educație artistică ce se desfășoară azi în țara noastră. Ridicarea continuă a nivelului vieții spirituale a oamenilor aparținînd celor mai diferite preferințe sau trepte de inițiere artistică, obligă pe toți activiștii din domeniul culturii muzicale să depună eforturi sporite pentru îndreptarea deficiențelor semnalate. Pe acest drum, dezbaterea noastră sperăm să se înscrie ca un început demn de a fi continuat și adîncit.

MATERIAL REALIZAT DE TRAIAN NANU

Mișcarea muzicală de la sfîrșitul veacului trecut și unele aspecte ale gîndirii estetice

de Cristian Ghenea

În ultimul pătrar al veacului trecut, orientarea materialistă, progresistă a fost reprezentată în țara noastră de valoroși oameni de știință, artă și cultură, patrioți, gînditori înaintați. Lupta între idealism și materialism, creșterea conștiinței naționale s-au reflectat mai ales în paginile periodicelor.

La numai un an după războiul pentru Independență, apare la București una din primele reviste de specialitate, dedicate muzicii. Prima, Ecò Musicale di Romania, cu o apariție efemeră, își publicase numărul inaugural în 1869, deci cu zece ani mai înainte. Aceasta, a doua, Lyra Română — apărută ca urmare a unei mari necesități — deși nu are durata nici măcar de un an, înseamnă un moment important în istoria muzicologiei românești. Programul revistei este străbătut de un cald și puternic patriotism militant. Pe plan ideologic, publicația a luptat pentru o concepție progresistă, pentru o cultură democrată.

Păstrînd o formă oarecum asemănătoare celei a ziarului Ecò Musicale di Romania, la 2 decembrie 1879 apare săptămînalul Lyra Română editat de Ion Vasilescu. Revista a avut o durată la fel de efemeră ca și predecesoarea ei, deși a adus rubrici noi, și-a îmbogățit profilul. *Foaia musicală și literară*, cum se subintitula, Lyra Română publică lucrări muzicale de compozitori români. Se mențin rubricile de istorie universală a muzicii, de știri și cronici muzicale, și apare pentru prima oară ca rubrică de lungă durată, una închinată exclusiv muzicii românești.

„Încă un interes pe care-l avem pentru a începe o deșteptare în domeniul artei, este acela al musicii noastre naționale, al geniului, al originalității noastre", scrie probabil Ion Vasilescu în *„Precuvîntare"*. Redacția era preocupată în mod cu totul special — și acesta este meritul ei — de muzica românească de toate genurile. „Este de netăgăduit că o națiune nu se poate bine cunoaște pînă cînd trecutul său nu va fi studiat din toate punctele de vedere".

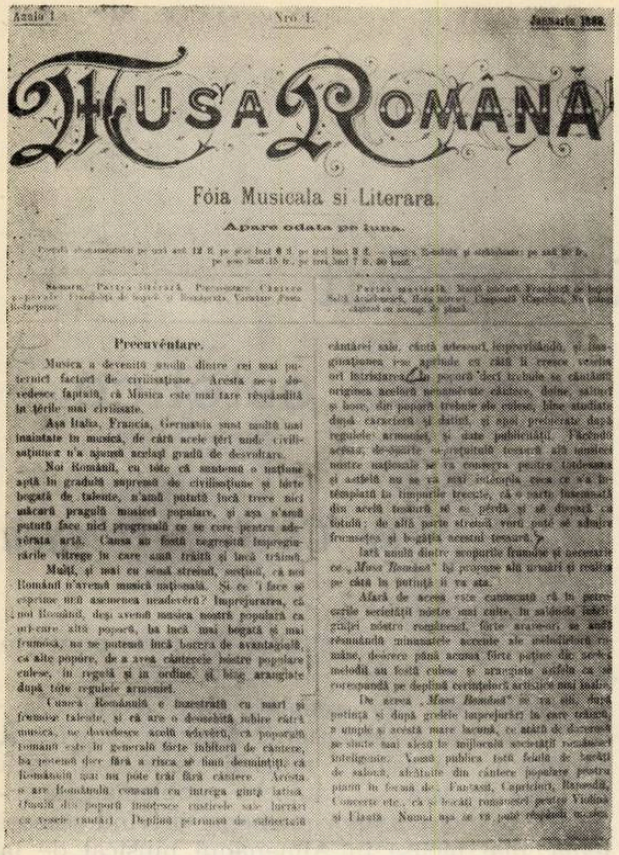
Pornind de aici, redacția face o chestiune de onoare din încercarea de a aduce contribuții cu privire la istoria muzicii românești, fără ca prin aceasta să epuizeze problema. Încercări de relevare a unor momente privind aceeași temă, mai făcuse în Almanahul musical de la Iași (1875—1877) cunoscutul muzicolog, etnograf, Teodor T. Burada, dar fără ca acest lucru să poată avea valoarea publicitară a încercării Lyrei române.

Preocuparea principală — muzica românească și istoria ei — are la bază o concepție documentaristă, aceea de a transforma revista într-o ulterioară unealtă de lucru :

„Ceea ce voim și pretindem a face prin acest ziar este a umple una din lacunele care fac imposibilă orice investigațiune critică, care ține înlănțuită orice minte îndrăsneață, este a oferi ceea ce nu vedem oferindu-ni-se de nicăieri, este a prepara terenul acelora care ar dori să înceapă un asemenea pelerinajiu de atîta importanță pentru musică și pentru cunoașterea naționalității noastre".

Acesta este primul scop enunțat al apariției acestei reviste. Programul este însă mai bogat. Pentru al doilea scop, unul cu caracter didactic, unde se vor publica cunoștințe elementare, va consacra trei coloane : „...o coloană didactică, o alta istorică și o alta biografică, care împreună cu cea de sus nu vor lipsi niciodată din cuprins".

Ca o ilustrare a profilului expus, apare numărul I din al cărui cuprins se desprind primul articol — scris de Gh. Missail — „Cîteva idei despre musica națională" — care va urma apoi în multe numere, apoi Istoria Generală a Musicei — tradusă după F. I. Fètis, o notă biografică a lui W. A. Mozart și două compoziții originale — *Ștefan înaintea cetății Neamțu* de Elena Asachi, pe versuri de Gh. Asachi și



MUSA ROMÂNĂ

Fóia Musicala si Literara.

Apare odata pe luna.

Precuvêntare.

Programul „Musei Române" cuprins în „Precuvîntarea" de I. M. Nr. 1/1888

Comedia Română de Ion Vasilescu — Horă națională notată cu op. 15.

Caracteristica concepției acestei reviste — apărută între 2 decembrie 1879 — 21 octombrie 1880 o constituie încercările de a contribui la cercetarea istoriei muzicii românești. Suita de articole este semnată de Gh. Missail, T. Burada, Gavriil Musicescu, T. Ionescu ș.a.

În primul său articol asupra istoriei muzicii românești, Gh. Missail caută o definiție a muzicii :

„Musica e acea artă, ce are scop a mișca sufletul prin mijlocul modificațiunei sonurilor".

De la aceeași definiție pornise și N. Filimon. În continuare, Missail repetă atît de cunoscuta temă — pe care o întîlnim poate pentru prima oară în opera lui Ovidiu și reluată la noi în țară în 1713 de Gheorghe Tipograful de la Tîrgoviște : „Soață fidelă a omului, musica înfrumusețează existența sa, și-l ajută a suporta oboselile grelei călătorii ce face pe pămînt. De se bucură omul de favorurile norocului, musica îi înmulțește plăcerea. De e nenorocit, ea îl consolează".

După o incursiune, realizată în același stil, prin istoria universală a muzicii, ajunge la studiul propriu-zis al muzicii românești. În această materie el nu este departe de concepțiile lui Al. Russo și ale celorlalți democrați burghezi :

„Musica română, ca și poesia română, este o elocinte oglindă a istoriei naționale. Imagini grațioase, adînci învățăminte, totul se reafla în aceste melodii create de către aceste popoare ale căruia destinuri nu s-au împlinit încă" [1]).

Cu toate că uneori cade într-un idilism — de altfel practicat de mulți contemporani ai săi — Missail încearcă să surprindă fenomenul muzical românesc pe viu, să dezvăluie geneza cîntecului popular românesc [2]). Totodată, el începe să facă o paralelă a cîntecului popular italian, considerînd originea comună, latină, a celor două popoare. Aceeași teorie o enunțase de altfel și Gargiulo în Ecò Musicale (Nr. 18, an II) dar cu mult mai puțină pregnanță. Amîndoi pomenesc de vechea premisă a lui Heliade, a înrudirii celor două limbi.

Cadrul genezei cîntecului popular românesc este vatra satului. Acolo, în casele țăranilor se naște muzica, într-un mediu idilic, muzică pe care o reiau și lăutarii. Astfel, într-o serie de șase articole, Missail face prima încercare din literatura noastră de specialitate, de a cerceta sursele muzicii românești.

Alături de Burada — care continuă seria articolelor dedicate istoriei muzicii românești cu *Încercări despre originea teatrului național și a conservatorului de muzică și declamațiune* (An I, nr. 11, 22 februarie 1880), el apare printre primii muzicografi români care au pregătit calea unor lucrări de amploare, realizate ulterior de Mihail Poslușnicu, George Breazul etc.

Spre deosebire de Missail, Burada își fundamentează lucrările pe documente istorice cu valoare certă și a căror interpretare nu poate fi pusă la îndoială. Astfel, articolele lui, în special cel citat „Încercări asupra originei teatrului național și a conservatorului de musică și declamațiune", publicat începînd cu nr. 11 al revistei, în continuarea seriei lui Missail, este un material documentar de bază pentru orice lucrare ulterioară.

Începînd cu nr. 17, G. Missail realizează o nouă serie de articole care relevă clar sensul etnografic herderian în definirea fenomenului muzical, concept enunțat încă din 1840 de Costache Negruzzi în Dacia Litterară :

[1]) Lyra Română, An I, nr. 5, pag. 35.
[2]) Idem, nr. 6 și 7.
[3]) Idem, nr. 8.

„Climatul și evenimentele politice au fără nici o îndoială o puternică înrîurire asupra muzicei unei națiuni".

În articolul *„Fluerul și rolul ce joacă în musica națională a Românilor"*, pornind de la interpretarea unor evenimente istorice, care au determinat anumite modificări ale vieții politice din țara noastră, Missail încearcă să demonstreze de ce este doina melancolică.

Un ciclu la fel de important ca și cele ale lui Missail este datorat lui T. Ionescu, intitulat *Cultura musicei în țara noastră,* prima parte publicată în numărul 22 din 18 mai 1880. Este cel de al doilea ciclu amplu cu privire la istoria muzicii românești și în care — spre deosebire de tot ceea ce se scrisese pînă atunci — autorul încearcă o periodizare a materialului pe epoci istorice : Epoca I, De la colonizare și pînă la finele dominațiunii fanariote, Epoca II-a, De la finitul dominațiunei fanariote și pînă la anul 1861 și Epoca a III-a, De la anul 1861 și pînă în zilele noastre (adică 1880 — n.n.). Această periodizare se referă la muzica religioasă. Partea a doua se referă la muzica populară, la originea ei, caracterul, autorii și vechii lăutari, la care ulterior adaugă Bacii și Păstorii, Culegerile.

T. Ionescu, spirit înaintat, caută să-și conceapă lucrarea în mod științific, bazîndu-se pe documentele pe care le putea avea atunci la dispoziție. El pornește de la o concepție materialistă asupra istoriei în general și asupra istoriei României, în cazul de față. În modul acesta el ajunge la concluzii care merită și azi tot interesul.

„Prin urmare, pentru noi românii, ca și pentru ori care alt popor, muzica populară, sau mai bine zis, muzica națională are o vechime tot așa de mare ca și românul", arată el. Deci la fiecare popor, muzica apare odată cu nașterea sa. El scrie apoi că fiecare muzică națională își are caracterele specifice care îi dau nota personală — și „o deosebesc de celelalte". T. Ionescu ia atitudine împotriva celor care negau specificul național al muzicii românești. Fără să nege întru totul inter-influențele, T. Ionescu afirmă că asemănările posibile se datoresc faptului „că muzica popoarelor din orient s-a desvoltat aproape în aceleași condițiuni".

Pornind de aici el conchide : *„Românul are o muzică a sa proprie, o muzică națională cu caracter național"*. (nr. 34, 30 august 1880).

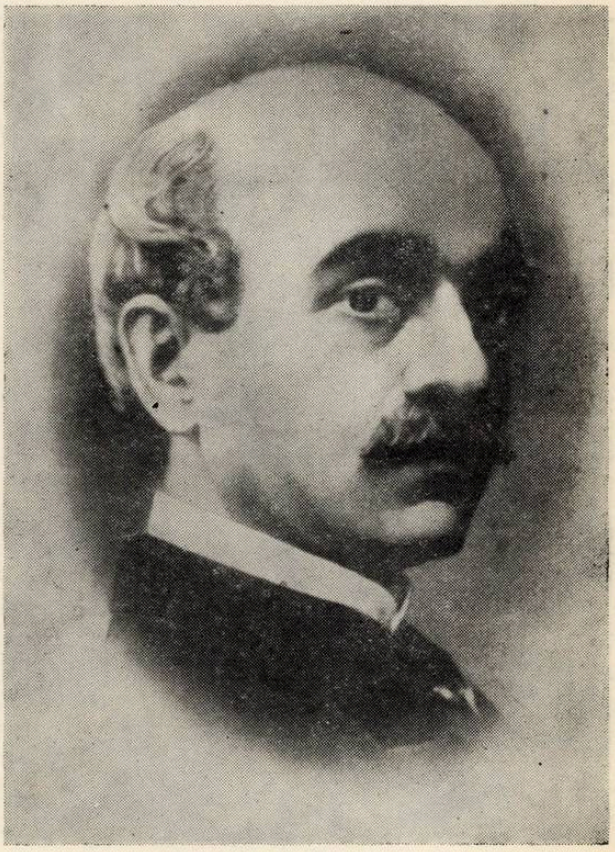
Pornind de aici, el cere să se facă culegeri de folclor muzical reale, în spirit științific. El laudă inițiative anterioare dar consideră că defectul multor culegeri se află în aspectul calitativ de realizare. „Defectul de căpetenie al acestor culegeri este că ele numai arii naționale române nu par a fi". Toți, în afară de Berdescu și Burada au modificat melosul popular după propriul lor gust, cei doi citați, ceva mai puțin ca alții. Cîntecul poporului trebuie transcris așa cum este el ; *cum l-a născut geniul poporului.*

T. Ionescu este prin aceasta primul muzicolog român care în încercarea sa de a realiza un început al istoriei muzicii românești pornește de pe o platformă științifică.

★

Motivele care au generat apariția revistelor de specialitate la București, apoi la Iași, produc în 1888 și apariția primului număr al „Musei Române", cea dintîi publicație dedicată în mod special muzicii, în Transilvania.

Ca și Lyra Română, apoi Doina din 1884, în precuvîntarea revistei Musa Română — editată la Blaj de Iacob Mureșianu — se pornește de la ideea predominantă în acel timp în Europa, că muzica este unul dintre cei mai puternici factori de civilizație.



Vasile Alecsandri

Revista urmărea formarea unui gust muzical național, formarea tineretului transilvănean cu aplicații muzicale, tinzînd să fie o adevărată tribună. Cel de al doilea scop enunțat era cel al publicării de lucrări muzicale de salon, în principal de autori români.

Concepția care a stat la baza acestei reviste este astfel formulată de către Iacob Mureșianu :

„În popor deci, trebuie să căutăm originea acestor nenumărate cîntece, doine, salturi și hore, din popor trebuie căutate și culese, bine studiate după caracter și datini, și apoi prelucrate după regulele armoniei și date publicității. Făcînd aceasta, de-o parte neprețuitul tezaur al muzicii noastre naționale se va conserva pentru totdeauna și astfel nu se va mai întîmpla ceea ce s-a petrecut în timpurile trecute că o parte însemnată din acel tezaur să se piardă ori să dispară cu totul ; de altă parte, străinii vor putea să admire frumusețea și bogăția acestui tezaur."

Mureșianu — ca și ulterior Gavriil Musicescu — considera ca absolut necesară, propagarea în popor a muzicii populare prelucrată. Această concepție are la bază dorința ambilor de a realiza pe această cale dezvoltarea muzicii românești, de a scoate „la iveală tezaurul muzicii noastre naționale".

Poetul Andrei Mureșianu.

★

În periodicele socialiste, muncitorești din acea vreme, lupta pentru independență își are ecoul cuvenit. Imediat după proclamarea independenței, Cercul socialist din București, editează gazeta „Socialistul" — al cărui prim (și ultim pe cît se pare) număr apare la 26 mai 1877. În articolul program, concluzia este următoarea : „astăzi însă e timpul cînd românii în avîntul și entuziasmul revendicărilor trecute iau armele pentru a-și apăra independența".

Pentru început se poate vorbi de o perioadă cu concepții democratice, iar după înființarea Partidului Socialist, odată cu pătrunderea marxismului, în perioada următoare — o afirmare a esteticii marxiste. În general, discuțiile despre muzică se încadrează în ideea de artă. În Evenimentul Literar, acest concept este definit chiar în editorial :

„Arta este totdeauna strîns legată de starea politică și socială a unei țări, ea nu este decît un reflex al stării economico-sociale. Arta e o parte din manifestarea vieții sociale. Ca atare e strîns legată de aceasta și trece prin aceleași schimbări ca și ea" [4]).

Pornind de aici, C. Vraja afirmă :

„Fenomenele psihice, viața sufletească a oamenilor e condiționată, se deosebește după clasa din care face parte".

Gh. Frunză și dr. N. Saphir, publicînd diferite materiale în revista „Drepturile omului", iau atitudine față de cîntecul popular. Ambii arată că el se naște din starea jalnică în care se găsea țărănimea. *„Țăranii cîntă de jale"* afirmă Dr. N. Saphir [5]) — iar Frunză indică sursa eposului haiducesc.

„Și fapte de asemenea se găsesc în toate viețile haiducilor, a căror viață și isprăvi, cîntatu-le-au poporul, alcătuind măreața epopee a haiducului român" [6]).

Sursele cîntecului popular, resursele istorice, sînt însă foarte vechi. Ele vin de la daci și romani.

---

[4]) Evenimentul Literar, an I, nr. 2, Iași, 27 decembrie 1893.

[5]) Drepturile omului, an I, nr. 102, 8 iunie 1885.

[6]) Idem, an. I, nr. 79, 1 mai 1885.

[7]) Școala Nouă, an. I, nr. 15, martie 1890.

Compozitorul Iacob Mureşianu cu elevii săi: Tiberiu Brediceanu şi Dr. Leonida Domide.

„Cîntecul doinei, care caracterizează atît de mult natura poetică a ţăranului nostru, nu este altceva decît cîntecul favorit al vechilor Daci. Istoricii ne spun că acest cîntec nu s-a schimbat de feliu".

Ideea enunţată în revista Şcoala Nouă este reluată de „Munca ştiinţifică şi literară". În paginile acestei publicaţii, cîntecul capătă un profund caracter agitatoric:

„Şi îi e drag (ţăranului), în adevăr cîntecul, căci auzindu-l uită nevoile, opincile rupte, zeghea zdrenţuită, amara sărăcie şi se depărtează cu mintea în vremurile cînd popii lăsau liturghia pentru haiducie, cînd voinicii lăsau pîrdalnicului coarnele plugului şi apucau calea codrului înverzit...

Haiducul din cîntec e parcă închipuirea dorului lui de răsbunare, şi cînd potera mi-l prinde, ţăranul în necazul lui, blesteamă pînă şi rîurile...

Tu, muncitorule de la oraş... tu a trebuit să împrumuţi de la ţăran, să alergi la bătrînul lăutar" [8]).

Iată deci sursele cîntecului protestatar şi mai tîrziu revoluţionar. Ele se află în cîntecul popular, de unde proletariatul orăşenesc îl preia.

Una dintre cele mai importante acţiuni care au avut ca scop sublinierea unităţii naţionale a fost turneul întreprins de Gavriil Musicescu în Transilvania cu corul său din Iaşi. În acel moment Transilvania era predominată de un crescînd interes pentru cîntecul popular românesc, interes generat de ideea naţională.

Această dorinţă de a scoate în evidenţă geniul poporului apăruse simultan, atît în Transilvania, cît şi în Muntenia şi Moldova, exponenţii de frunte fiind Alecu Russo, Alecsandri şi Athanasie Marinescu. Blajul, centru puternic şi important de propagare şi întreţinere a curentului naţional, cunoaşte asidue preocupări folcloristice, ca de altfel, toată ţara. Deci apariţia corului ieşean nu a putut decît să producă un deosebit interes, mai cu seamă că repertoriul era axat pe cîntări populare româneşti. Se născuse prin aceasta un adevărat curent de opinie care-şi avea obîrşia nu numai în satisfacţia artistică, dar mai cu seamă în rezultatele politice.

În articolul referitor la acest turneu, publicat în Arhiva din Iaşi, Musicescu afirmă că publicul din Lugoj era „însetat de piese naţionale române".

„Iată însemnătatea, iată puterea nevinovatului cîntec poporan — scria Musicescu în concluzia la articolul său despre drumul din Transilvania — pe lîngă puterea ce exercită asupra poporului, electrizîndu-l şi oţelindu-l în luptă, la tot felul de greutăţi, acest cîntec mai are şi acea nevăzută putere de a nelinişti autorităţile puterilor străine, sub sceptrul căror se mai găsesc români" [9]).

Culegerea de folclor muzical devenise o necesitate. În primul rînd, Titu Maiorescu, imediat după 1878, formulează aceasta ca o datorie a tuturor profesorilor de muzică. Ulterior mulţi compozitori se interesează şi realizează culegeri.

„Poporul — spune Musicescu — este *păstrătorul istoriei, neamului, datinilor, credinţei lui, apoi el şi-a creiat poezia şi muzica sa proprie*".

Deci ideologia naţională atinge în aceste ultime decenii ale veacului trecut, un moment de creştere, ca impuls normal al realizării independenţei de stat. În creaţia muzicală a timpului, acest moment s-a reflectat din plin, atît în folclor, cît şi în arta cultă. Au apărut atunci multe cîntece, romanţe etc., care au păstrat evenimentul în memoria poporului. Prin patriotismul pe care-l degajau, aceste lucrări pot fi considerate premergătoare cîntecului de masă.

[8]) Munca ştiinţifică şi literară, 28 februarie 1894.

[9]) Albina, Buc., an. III, nr. 14, 2 ianuarie 1900.

Aspecte ale gîndirii teoretice și stilistice la Xenakis și Boulez

de Ștefan Niculescu

În prima jumătate a secolului nostru au apărut în creația muzicală diferite orientări artistice care, asemenea unui proces de diviziune a muncii, au dezvoltat fiecare, cu preponderență, cîte un singur aspect al limbajului muzical. Dintre acestea, cele care au influențat muzica occidentală, după cel de al doilea război mondial, sînt :

— școala vieneză, în special Webern, care a propus organizarea serială a înălțimilor ;

— orientarea folclorică, începută cu Stravinski, Enescu, Bartók etc. și continuată de Messiaen, care a realizat primul o organizare lucidă și complexă a ritmului ;

— arta lui Varèse, care a atras atenția asupra blocurilor sonore, asemănătoare viitoarelor obiecte sonore din muzica concretă, un fel de acorduri fără funcționalitate, cu o valoare autonomă și pe care urechea nu le mai poate analiza drept suprapuneri distincte de sunete, acestea fuzionînd într-un tot indivizibil ;

— compozitorii din orientarea folclorică și Varèse care, totodată au emancipat și sectorul percuției, făcînd astfel loc, din plin, pătrunderii zgomotului în muzică.

Orientările amintite, preocupate fiecare în genere numai de o componentă a limbajului muzical (sau de un grup de componente înrudite), au fost nevoite să neglijeze într-o oarecare măsură evoluția celorlalte componente, datorită imposibilității de a investiga în adîncime, cu egală eficiență, toate fronturile creației. Astfel, Webern merge pînă la capăt în organizarea serială a înălțimilor, dar nu se interesează decît sporadic de evoluția ritmului sau a percuției ; Stravinski, dimpotrivă, plecînd de la folclorul arhaic rus, reîmprospătează tocmai ritmul și lărgește posibilitățile percuției, dar rămîne, în schimb, neoclasic în organizarea înălțimilor și a formei etc.

Toate aceste aspecte inedite ale limbajului, apărute în contexte în care celelalte aspecte rămîneau în parte tradiționale, se cereau preluate, regîndite și unificate într-un univers sonor reînnoit în toate dimensiunile sale. Evident, un asemenea proces de sinteză nu mai era posibil pe baza concepției clasice a tonalității. Chiar și Bartók, tradițional în unele privințe, recurge la șirul lui Fibonacci pentru structurarea unor factori ai limbajului său. Messiaen însă, în piesa pentru pian *Mode de Valeurs et d'Intensités*, din *Quatre Etudes de Rythmes*, datînd din 1949, realizează cel dintîi, pe bază modală, organizarea adecvată a tuturor factorilor cu care operează (înălțime, durată, intensitate) și care au roluri egale în construcția operei. O încercare similară, în care însă componentele limbajului, fără să aibă roluri egale, sînt determinate de seria de înălțimi, găsim în *Concertul op. 24* de Webern, datînd din 1934.

De aici pînă la ideea de a structura nu modal ci serial totalitatea factorilor limbajului și în care aceștia să aibă funcții în același timp autonome și corelate în contextul sonor, nu mai era decît un pas. Acest pas, sugerat atît de Webern cît și de Messiaen, l-a realizat printre primii Pierre Boulez, în preajma anului 1950, iar metoda de organizare a fost numită metoda serialismului integral.

Serialismul integral este, prin urmare, un proces de sinteză și anume sinteza nu a unor stiluri individuale, ci a fenomenelor muzicale noi ivite în diferitele orientări artistice din prima jumătate a secolului nostru. De aceea, el repune în discuție aceste cuceriri de limbaj și propune integrarea lor organică într-un univers sonor reînnoit, cum spuneam, în toate componentele sale, pe baza metodei multiseriale, datorită căreia se poate exercita un control riguros și după un principiu unic : seria de intervale, asupra oricăror fenomene intonaționale, ritmice, armonice etc. Fără să descopere, la începuturile lui, zone sonore complet inedite, ci organizînd mai rațional și mai eficace fenomene muzicale dinainte cunoscute sau, în orice caz, existente în germene, dar care, prin sinteza lor, au dat naștere noului univers muzical — iar acest nou univers muzical și metoda prin care a fost structurat sînt contribuțiile sale istorice —, serialismul integral a deschis, cu timpul, posibilități tot mai largi în cîmpul de acțiune al compozitorului. Astfel s-a ajuns la descoperirea unor realități sonore necunoscute care, nemaiputînd fi structurate adecvat după principiul seriei de intervale, au provocat în cele din urmă o criză a sistemului. Despre aceasta însă vom aminti ulterior.

Ce se înțelege prin metodologia serialismului integral ? Fără să intrăm în amănunte, organizarea serială totală începe prin crearea seriilor de înălțimi, durate, intensități și timbru (mai tîrziu s-a observat o a cincea însușire a sunetului : spațiul), precum și a derivatelor lor sau acțiunii lor conjugate : densi-

tate, complexe acordice etc. Apoi, prin manevrări diferite ale acestor serii se obțin microstructuri care, la rîndul lor, pot fi serializate și dispuse ca atare în macrostructurile formei. Explicarea principiilor gîndirii seriale generalizate sînt expuse în cartea lui Boulez *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Geneva, 1964, după ce fusese publicată în *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band V, Schott, 1963, ca urmare a cursurilor ținute de autor în cadrul „Seminariilor internaționale pentru muzica nouă" de la Darmstadt.

E îndeobște cunoscut faptul că Pierre Boulez este astăzi o personalitate artistică proeminentă a Franței, un muzician multilateral, renumit compozitor, dirijor, pianist și muzicolog; prin cartea sa, el se manifestă strălucit și pe plan teoretic.

Penser la musique aujourd'hui cuprinde studiul morfologiei și parțial al sintaxei noului vocabular, structurat multiserial, dar eludează problema formei, a înlănțuirii structurilor și chiar a realizării definitive a unei structuri. Fără să fie un tratat de compoziție, ci mai mult prezentarea unui nou fel de a gîndi muzica, lucrarea ne apare ca o prolegomenă la un studiu mai vast, care urmează probabil să fie continuat. De aici provin, desigur, nedumeririle cititorului privitoare la felul în care înțelege autorul să manevreze organismele muzicale create. Pe de altă parte, speculațiile teoretice, tinzînd să cuprindă toată rețeaua de posibilități de organizare, toate cîmpurile universului sonor în care s-ar putea plasa o lucrare plecînd de la bazele serialismului integral, nu au fost încă, în întregime, experimentate. Viziunile teoretice ale lui Boulez, de o înaltă ținută și acuitate intelectuală, încearcă astfel instaurarea unui sistem estetic universal, care să explice absolut toate fenomenele sonore existente sau posibile. Nu regăsim oare, în această previziune teoretică a dimensiunilor universului sonor, prefigurarea operei muzicale prin serie din tehnica dodecafonismului clasic? (Să ne amintim, în acest sens, de formula lui Sartre „existența precede esența", folosită de Leibowitz în exegezele sale asupra operelor școlii vieneze.) Sistemul lui Boulez, am putea spune, este serial și din acest punct special de vedere.

Deși se vrea universală, teoria lui Boulez circumscrie în realitate numai un anumit aspect, e drept extrem de larg, al evoluției muzicii occidentale postweberniene: acela în care evenimentele sonore sînt sezisabile în detaliile lor, oricare le-ar fi gradul de complexitate, adică în care viteza lor de desfășurare (în timp) nu anulează importanța relației primare de interval, relație pe care o generalizează Boulez la totalitatea componentelor limbajului și pe care își clădește întregul său sistem. Vom vedea, în continuare, un alt caz al creației occidentale de astăzi, care nu a fost prevăzut în teoria lui Boulez.

În 1955, compozitorul grec, stabilit la Paris, Iannis Xenakis, fost elev al lui Messiaen și totodată colaborator al lui Le Corbusier în calitate de arhitect, scrie în *Gravesaner Blätter nr. 1* un articol intitulat „Criza muzicii seriale". Neputîndu-se referi, în acea epocă, decît la lucrări seriale asemănătoare *Polyphoniei X* de Boulez, adică la creații nerealizate total sub aspect estetic pentru că nu țineau încă seama de realitățile sonore, Xenakis constată în contrapunctul muzicii seriale postweberniene o contradicție între „sistemul polifonic linear și rezultatul auzit, care e suprafață, masă". În adevăr, folosirea concomitentă a figurației seriale la mai multe voci polifonice îngrămădește un număr mare de sunete punctuale pe unitatea minimă de timp perceptibil, estompînd oarecum relieful fiecărei linii în parte. Acest fapt, micșorează perceperea detaliului: muzica e sesizată ca un tot, ca o suprafață sau un volum alcătuit din puncte. E evident deci că, pe măsură ce crește viteza de desfășurare a unui asemenea complex polifonic, se pot schimba între ele sunetele acestuia, fără ca impresia de ansamblu să sufere. Structurarea serială a înălțimilor devine, prin urmare, în acest caz particular, caz limită, inutilă.

Această tendință extremă în polifonia muzicii multiseriale a provocat o criză în legătură cu alegerea celui mai potrivit sistem de structurare a fenomenului în discuție. Pentru depășirea crizei s-au afirmat două posibilități:

1) renunțarea la orice sistem de organizare a evenimentelor muzicale, în cazul în care viteza lor de desfășurare depășește posibilitatea perceperii detaliului. (Situația e absolut asemănătoare și dacă evenimentele se rarefiază sub limita în care să se mai poată sesiza o relație de interval între ele.) Astfel s-a ajuns la un anumit tip de aleatorism. (Astăzi, aleatorismul a cuprins toate posibilitățile de prezentare în timp a evenimentelor sonore).

2) Găsirea unui sistem de organizare propriu acestui fenomen global, comparabil cu foșnetul frunzelor sau zgomotul picăturilor de ploaie, adică realizat — cum îl definește Xenakis — „din mii de sunete izolate a căror multitudine creează un eveniment sonor nou pe planul ansamblului".

Pentru depășirea contradicției din polifonia muzicii multiseriale, Xenakis propune o soluție proprie, pe care o formulează succint astfel: „Această contradicție internă a polifoniei va dispare dacă independența sunetelor va fi totală. În fond, combinațiile lineare și superpozițiile lor polifonice nemaifiind operante, ceea ce va conta va fi media statistică la un moment dat a stărilor izolate de transformare a componentelor. Efectul macroscopic va putea fi, deci, controlat de media mișcării obiectelor alese de noi. Rezultă introducerea noțiunii de probabilitate, care implică de altfel în acest caz precis calculul combinatoriu. Iată, în puține cuvinte, depășirea posibilă a categoriei lineare din gîndirea muzicală." Astfel ia naștere, cu Xenakis, muzica stochastică, muzică bazată pe calculul matematic al probabilităților. În cartea sa „Musiques formelles", tipărită în 1963, într-un număr special din *La Revue Musicale*, el dezvoltă etapele experiențelor sale: muzică stochastică (bazată pe calculul posibilităților), muzică markoviană (bazată pe teoria matematică a lanțurilor Markov), strategie muzicală (bazată pe cercetările matematice din domeniul jocurilor), muzica stochastică la ordinator (calculată de mașini electronice), muzică simbolică (bazată pe logica simbolică). Stăpînind cunoștințele matematicii moderne, aplicată astăzi în domenii dintre cele mai felurite (biologie, lingvistică, sociologie etc.) Xenakis își propune să o folosească în muzică. Pentru el, matema-

tica nu e un scop ci un mijloc de a ajunge la artă, adică la posibilitatea de a da muzicii — spune Xenakis — „o bază rațională mai puțin trecătoare decît impulsul de moment, deci mai serioasă, mai demnă de înalta luptă dusă în toate domeniile de inteligența umană... Nu utilizarea fatală a matematicii — adaugă Xenakis — caracterizează atitudinea acestor cercetări, ci mai ales nevoia de a considera sunetele, muzica, asemenea unui vast rezervor de mijloace noi, în care cunoașterea legilor gîndirii și a creațiilor structurate de gîndire pot găsi un mediu de materializare (comunicare) absolut nou."

Dar ceea ce încearcă Xenakis să realizeze cu formulele matematice pe care le utilizează e asemănător cu ceea ce năzuiește Boulez să obțină din manevrarea funcțională a seriilor și anume nu aplicarea lor mecanică ci liberă. Cuvintele lui Boulez: „căutarea libertății prin disciplină", cuvinte care-i definesc atitudinea, caracterizează deci și gîndirea lui Xenakis.

Astfel ambii compozitori nu vor să transforme muzica într-un exercițiu încorsetat de manevrare a legilor pe care le adoptă. Dimpotrivă, tehnica lor de lucru presupune libertatea de a decide, după criterii artistice, în operațiile compoziționale, adică posibilitatea de a alege cea mai potrivită variantă pe care imaginația o propune și care, totodată, e controlată rațional, ca făcînd parte din posibilitățile sistemului. (În fond, această atitudine este identică celei din procesul de creație al oricărui mare compozitor din trecut.) Prin aceasta totalitatea forțelor creatoare ale omului, nu numai rațiunea, contribuie la elaborarea operei de artă.

Recapitulînd, subliniem încă odată faptul că sistemul lui Xenakis rezultă din critica fenomenologică a unui caz limită al polifoniei serialismului integral. Fără să anuleze valabilitatea metodei multiseriale în toate situațiile diferite de acel caz limită, sistemul lui Xenakis nu reprezintă în fond altceva decît transpunerea ideii generale de organizare totală, realizată pe baza seriilor de intervale de către serialismul integral, într-un ansamblu de fenomene noi, în care seria nu mai e adecvat aplicabilă și pentru care sînt necesare alte legi de structurare, ca de pildă cele oferite de calculul probabilităților. Astfel constatăm că *ideea generală a organizării totale reprezintă cel mai semnificativ aspect al evoluției muzicii postweberniene*, indiferent căror fenomene sonore i se aplică și prin care legi, adecvate acelor fenomene, se materializează.

Ideea organizării totale s-a încorporat pînă acum și în alte soluții personale decît cele ale lui Boulez și Xenakis. Amintim, de pildă, în treacăt, de sistemul lui Stockhausen, o organizare multiserială diferită de cea a lui Boulez, care încorporează, pe baza așa numitei „tehnici de grup", și fenomenele pe care le-am numit de limită și care — am arătat — intrau în domeniul lui Xenakis; de sistemul lui Nono care, eludînd fenomenele de limită, este oarecum paralel soluției lui Boulez (deși, evident, cu rezultate în creație total deosebit stilistic) etc.

Revenind la cărțile pe care le discutăm, e interesant de semnalat cum înțeleg Boulez și Xenakis să realizeze ideea organizării totale, din punctul de vedere al structurării unice sau multiple. Ca o dovadă în plus că Xenakis pornește de la muzica multiserială este faptul că, asemenea lui Boulez, el nu aplică o singură lege de organizare pentru totalitatea factorilor limbajului, ci legi diferite, desigur corelate între ele, dar corespunzătoare naturii fiecăruia dintre acești factori. În lucrarea sa *Pithoprakta*, Xenakis folosește, de pildă, pentru densitatea particulelor sonore, formula lui Poisson, pentru pantele glissandelor, legea lui Maxwell-Boltzmann-Gauss, pentru intervale și intensități, o lege de probabilități continue și pentru durate, o altă lege de probabilități continue. La rîndul lui, Boulez, fără să elimine posibilitatea utilizării unei legi unice de organizare care să opereze în domeniul fiecărui factor al limbajului, scrie: „Ținînd seama de complexitatea reală a percepției, nu se poate spune că organizarea unică răspunde mai bine acestei nevoi decît organizările multiple; această organizare unică este, poate, o ipoteză mai seducătoare pentru spirit — în plus nu toate spiritele sînt seduse de aceleași farmece — și este van să o justificăm altfel. Noi considerăm că organizarea unică este un caz particular, neexcluzînd pe celelalte; dacă se vrea, ea este prelungirea utilizării schönbergiene a seriei."

Constatăm astfel, cu toate deosebirile fundamentale de sistem, identitatea punctelor de vedere ale celor doi autori cu privire la aceste principii de organizare totală; ele corespund, sîntem convinși, unor realități neîndoielnice.

Sub aspect muzicologic, atît cartea lui Boulez cît și cea a lui Xenakis prezintă un viu interes: ele ne oferă o metodă de analiză a operelor scrise după aceste sisteme; mai mult, ele pot sugera și principii de analiză a creațiilor din trecut. Astfel, în capitolul „Muzică simbolică", pe care îl considerăm cel mai promițător în perspective, Xenakis analizează un fragment din *Appassionata* cu ajutorul calculului vectorial. Se transcrie aici fragmentul muzical într-un sistem de axe de coordonate în așa fel încît fiecărui sunet să-i corespundă un vector. Transcrierea ar fi fost desigur necesară dacă ne-ar fi evidențiat unele realități pe care nu le-am fi putut observa altfel. Dar rezultatul analizei, insuficient aprofundată, poate fi dedus și fără calculul vectorial; el ne arată doar că muzica lui Beethoven e o funcție discontinuă de timp. Prin aceasta nu reușim să-l diferențiem pe Beethoven de ceilalți compozitori din întreaga istorie a muzicii — o analiză, oricît de sumară, trebuie să stabilească nu numai „genul proxim", ci și „diferența specifică" —, pentru că, exceptînd unele aspecte ale creației actuale și ale folclorului extrem oriental, toată muzica e o funcție discontinuă de timp. Totuși, o asemenea metodă analitică, mai sistematizată și mai adîncită, ar putea duce la rezultate concludente.

Izvorîte din necesități istorice și estetice, din criza prin care a trecut muzica occidentală după cel de-al doilea război mondial, cele două cărți semnate de Boulez și de Xenakis reprezintă sisteme teoretice care își propun supunerea și organizarea forțelor sonore declanșate în ultimele decenii ale istoriei muzicii apusene. Contribuția lor la îmbogățirea gîndirii muzicale — contribuție care valorifică întinsa arie intelectuală a omului zilelor noastre și care, totodată, se întemeiază pe o semnificativă practică muzicală

creatoare —, nu circumscrie însă, după cum am văzut, decît zone sonore precis delimitate. Neputînd opera adecvat în afara fenomenelor pe care le controlează, pentru că nu s-ar mai realiza acea corespondență absolut necesară dintre materia muzicală și gîndirea care o structurează, sistemul lui Boulez și cel al lui Xenakis nici nu se confundă, nici nu se anulează, nici nu se include unul în celălalt. În realitate, aceste sisteme se completează. Nu ar fi posibilă, de aceea, imaginarea unei punți de legătură între ele, a unei concepții de ansamblu care să le încorporeze într-o unitate superioară ?

Am arătat mai sus cum a obținut serialismul integral sinteza cuceririlor de limbaj (nu a stilurilor individuale, fiindcă ar fi fost atunci o alăturare eclectică de procedee și nu o sinteză) din prima jumătate a secolului nostru. Tot astfel s-ar impune actualmente o nouă concepție care să sintetizeze nu atît sistemele (și cu atît mai puțin stilul creațiilor) lui Boulez și Xenakis, cît fenomenele materiale pe care le organizează. O asemenea concepție va trebui să se sprijine, credem, pe teoria informației, teorie fundamentală azi în probleme ale limbajului și, prin urmare, și în probleme ale limbajului muzical. Se știe că teoria informației dispune de metode de măsurare a cantității de informație conținute de un mesaj artistic ; prin aceasta, ea ar putea sugera legi generale de organizare, care să permită încorporarea unitară a tuturor posibilităților de prezentare în timp a evenimentelor muzicale.

ACTUALITATEA INTERNAȚIONALĂ

• Noua conducere a radiodifuziunii australiene a imprimat programelor sale muzicale o notă cu totul neobișnuită față de anii precedenți. Într-adevăr, noul director muzical al postului de radio Sidney (John Hopkins) a apelat din plin la elementele tinere, remarcîndu-se — începînd din anul acesta — compozitorul Richard Meale, ale cărui lucrări sînt prezentate cu regularitate de către dirijorul Joseph Post. Semnalăm, printre altele, „Hommage to García Lorca", piesă vădind interesante posibilități pentru ansamblul de cameră.

Totodată, Universitatea Adelaide a început cu intensitate explorarea folclorului aborigen sub conducerea profesorului dr. Andrew McCredie. Se preconizează accelerarea acestor investigații, întrucît arta muzicală a băștinașilor este pe cale de a se stinge într-un ritm foarte rapid — sau, după expresia muzicologului C. Prerauer, „ea moare *accelerando molto*".

• Orchestra de cameră a orașului Basel a prezentat pînă în prezent, în stagiunea actuală, un număr de 7 concerte (din care unul în colaborare cu Orchestra de cameră a Uniunii radiofonice olandeze). Patru din aceste concerte au fost consacrate în întregime muzicii noi, iar faptul că ele au trebuit repetate, denotă marea popularitate de care se bucură dirijorul ansamblului Paul Sacher. Menționăm că anul acesta, cu prilejul împlinirii a 40 de ani de existență a orchestrei, s-a prezentat o audiție festivă cuprinzînd un program interesant : variațiunile „Aldous Huxley in memoriam" și balada sacră „Abraham and Isac" de Igor Stravinsky, precum și „Triplum" (pentru suflători, coarde, percuție și 3 piane) de Wolfgang Fortner. S-a remarcat structura originală a baladei stravinskyene (seria de 12 sunete, divizată și repartizată pe silabele și accentele unui text biblic) precum și integrarea perfectă a elementului pianistic în ansamblul orchestral la Fortner.

• Între 18 iunie și 8 iulie se va desfășura la Sofia cel de-al III-lea Concurs internațional al tinerilor cîntăreți de operă, deschis tuturor soliștilor cu vîrsta-limită de 33 de ani.

Primele două probe eliminatorii cuprind cîte o arie și un lied din repertoriul universal (la alegerea candidaților) precum și cîte o creație din repertoriul bulgar al genului. În ce privește proba finală, aceasta constă din interpretarea unui rol principal, la alegere, din repertoriul concursului. La dispoziția concurenților se află, anul acesta, un număr de 19 lucrări, două din acestea aparținînd repertoriului național, și anume : „Antigona 43" de Liubomir Pipkov și „Albena" de Paraschiv Hagiev.

• Redescoperirea unei opere de Ditter von Dittersdorf a prilejuit o interesantă premieră la „Kammeroper" din Viena. Este vorba de „Dragoste într-o casă de nebuni", piesă prezentată pentru prima oară cu 180 de ani în urmă. Libretul aparține lui Gottlieb Stephanie (jr.) care a fost și libretistul lui Mozart.

Conducerea muzicală a premierei din anul acesta a fost încredințată profesorului Hans Gabor, regia fiind semnată de Ernst Pichler iar scenografia de Alice Schlesinger.

• Stagiunea „Musica Viva" de la München s-a deschis cu opera „Oedip tiranul" de Carl Orff, sub conducerea lui Rafael Kubelik și în interpretarea soliștilor Gerhard Stolze (Oedip) și Astrid Varnay (Jocasta).

O profundă impresie a produs-o *Dublul concert* pentru oboi, harpă și orchestră de Hans Werner Henze (dirijor compozitorul), unde o partitură considerată cvasi-neexecutabilă (sunete urlate, glissandi, repetări fulgerătoare de sunete, porțiuni dificile de frullato) a fost perfect stăpînită de oboistul Heinz Hollinger. În partitura de harpă se remarcă un fel de sinteză de stiluri, criticii evocînd genul dansurilor rituale și profane ale lui Debussy, „Introduction et Allegro" de Ravel, precum și sonoritățile conferite acestui instrument în „Wozzeck". La fel de reușită a fost considerată și solista Ursula Hollinger. Același eclectism s-a remarcat și în piesa următoare a lui Henze, „Muzele Siciliei" — de data aceasta *traseul* fiind situat cam între „Les Noces" și „Cantulli Carmina".

Aubada tînărului compozitor englez Richard Rodney Bennett a amintit, într-un fel, creația de maturitate a lui Gustav Mahler și un „Wozzeck" oarecum popularizat.

O atenție specială s-a acordat piesei lui Paul Dessau, „In memoriam Bertold Brecht", unde disonanțele sînt tratate funcțional și aproape programatic („purtătoare ale durerii" — ca în secțiunile *Epitaf* sau *Lamento*), redînd, în general, atmosfera patetică, specifică expresionismului.

Muzica sovietică astăzi

de E. SOHOR Leningrad

Pentru muzicienii sovietici, anul 1967 a început nu în ianuarie ci cu mult mai înainte. Este anul în care se sărbătoresc 50 de ani de la întemeierea Statului sovietic. Iar un jubileu de o importanță atît de mare a necesitat o îndelungată pregătire. Care a și adus multe lucruri interesante. Aș vrea să vorbesc prietenilor noștri, cititorilor români, despre tot: despre succesele interpreților, despre lucrările elaborate de muzicologi, despre noile spectacole montate pe scenele teatrelor muzicale, despre căutările în domeniul cîntecului și muzicii ușoare, dar... „este meșter acela care știe să se limiteze". În consecință mă voi referi pe scurt numai la cîteva fenomene din creația componistică.

Actuala perioadă din istoria muzicii sovietice se caracterizează prin trei trăsături esențiale: înnoire, diversitate de drumuri și unitatea aspirațiilor. Această perioadă a început aproximativ pe la mijlocul deceniului al șaselea. De atunci, sub influența unor factori interni (schimbări în viața social-politică a țării) și externi (accentuarea schimbului cultural cu alte țări) în creație s-au produs progrese vizibile. Acum se acordă o mai mare atenție individualităților creatoare. A crescut rolul legăturilor internaționale și al influențelor reciproce. Căutările în creație au devenit mai îndrăznețe. Unele trăsături importante ale muzicii sovietice, cum ar fi conținutul de idei, fidelitatea față de adevărul vieții, caracterul popular, își găsesc o dezvoltare mult mai variată, liberă de dogmatism. Pe firmamentul activității componistice strălucesc acum zeci de nume noi. Nu demult vorbeam de unii tineri, „speranțe de viitor" ca A. Espai O. Taktakișvili, E. Mirzoian, E. Tamberg... Toți aceștia sînt acum maeștri „cu greutate" în generația mijlocie de la care învață tineretul. Nu avem posibilitatea să-i citățm pe toți reprezentanții talentați ai noii generații, apăruți în ultimul deceniu. Iată însă numai cîteva nume, notate în fuga condeiului: I. Butko, E. Denisov, N. Karetnikov, R. Scendrin (Moscova); U. Gavrilin, A. Petrov, S. Slonimski, B. Tușcenko (Leningrad); A. Piart, I. Riatis (Estonia); N. Gabunia, B. Kvernadze (Gruzia); G. Jubanov (Kazahstan); L. Grabovski (Ucraina)...

Firește, tinerii sînt în special cei care caută în primul rînd să spună un cuvînt nou. Dar sînt și mulți din cei „remarcabili" care continuă să meargă înainte. Drept rezultat apare un tablou plin de contraste și de tendințe diverse.

Din această complicată împletire de contururi se desprind cîteva linii. Una dintre ele pornește din tradițiile deceniilor IU și U, din creația matură a lui Prokofiev, Șostakovici, Miaskovski, Haciaturian și a altor corifei ai muzicii sovietice, clasicii ei. Nu este de mirare că aceste tradiții sînt continuate și astăzi în primul rînd de ctitorii lor. Astfel, neobositul D. Șostakovici, care nu demult a împlinit 60 de ani, dar al cărui spirit este tînăr, ne-a bucurat cu o serie de noi modele realizate în stilul său instrumental. Cvartetul său nr. 11 și cel de-al doilea Concert pentru violoncel sînt lucrări contemporane, armonioase și pătrunzătoare, care au adunat în sine trăsăturile cele mai caracteristice din muzica de substrat filosofic a acestui compozitor.

Credincioși stilului propriu au rămas și A. Haciaturian în Rapsodia pentru violoncel și orchestră — lucrare plină de efect și virtuozitate, T. Hrennikov în Concertul liric pentru violoncel. Spiritul lui Maiakovski și Sostakovici luminează Simfonia a IU-a a lui N. Peiko, continuatorul lor.

De multe ori însă și la adepții acestui curent elementul tradițional apare în forme noi. În special Sostakovici, pe care noi îl cunoaștem ca pe un mare simfonist, acum se adresează tot mai frecvent muzicii vocale. Acestui gen îi aparțin unele dintre cele mai mari lucrări ale lui din ultimii ani — Simfonia a XIII-a și poemul „Uciderea lui Stepan Razin" pe versuri de E. Evtușenko. Credinciosul elev al lui Sostakovici, M. Vainberg a introdus și el cîntul vocal în noile sale simfonii (a UI-a și a UIII-a). Ultima lucrare mare a lui D. Kabalevski este Recviemul coral pe versuri de R. Rojdestvenski. Cîteva poeme și oratorii vocale (printre care „Pe urmele lui Rustaveli") a scris O. Taktakișvili.

Toate acestea sînt verigi din același lanț, reprezintă manifestarea tendinței, caracteristice pentru zilele noastre, de a apropia muzica sovietică de poezia secolului XX, de a o îmbogăți cu noi imagini, de a da unor mari idei filosofico-etice, care au nutrit întotdeauna simfonismul sovietic, o expresie mai concretă.

Pe la mijlocul deceniului al șaselea, G. Sviridov — autorul binecunoscutelor oratorii pe versuri de S. Esenin și U. Maiakovski și al unor numeroase și remarcabile lieduri — apare ca inițiator al cotiturii în muzica simfonică cu text. Creația sa aparține unei orientări stilistice deosebite din muzica contemporană sovietică. Părînd să treacă „peste capul" predecesorilor și profesorilor săi direcți, Sviridov se adresează tradițiilor din secolul al XIX-lea și din alte epoci mai îndepărtate: ale lui Mussorgski și Borodin, ale muzicii bisericești ruse și ale vechiului cîntec popular. În ultimele sale lucrări — cantata „Cîntece din Kursk", creată pe baza unor imagini autentice din folclorul rus, „Micul triptic" pentru orchestră simfonică și cantata „Ninge" pe versuri de B. Pasternak — se realizează din nou acea minunată contopire dintre elementul tradițional și cel contemporan, dintre profunzime, simplitate, prospețime și noutate.

Sînt și alți compozitori care caută să cunoască și să prezinte viața poporului prin intermediul cîntecului popular, printre care și tineri. Un fenomen pregnant îl prezintă ciclul vocal de cameră „Caietul rus" de U. Gavrilin. Aici, tragica poveste de dragoste a unei femei este dszvăluită în cîntece cu muzică originală pe versuri populare. Toate acestea sînt realizate cu talent, cu foarte mult sentiment, cu o deplină contopire dintre creația autorului și cea populară.

Tinerilor compozitori din URSS le sînt în genere caracteristice interesul manifestat față de folclor, căutarea unor căi noi pentru dezvoltarea lui. În prezent trecem printr-o adevărată „renaștere" a cîntecului popular în creația profesioniștilor. Unii, cum sînt G. Sviridov sau U. Gavrilin, pornesc direct de la folclor. Alții îl percep prin prisma lui Stravinski timpuriu, Prokofiev sau Bartók. Astfel, într-o serie de lucrări ale lui R. Scedrin, bazate pe genul cîntecului popular contemporan — ciastuști (baletul „Cățelușul cocoșat", Concertul pentru orchestră „Strigături hazlii"), exuberanța

din „Petruşka" este reflectată într-un fel cu totul nou. S. Slonimski în „Cîntecele libertăţii" pe texte populare a dezvoltat într-un fel propriu elementele aflate în „Nunta". Înţelepciunea din „Povestea vulpii" a renăscut pe un sol nou, naţional, în „Basm" de N. Gabunia.

Mulţi dintre tinerii compozitori vin în contact cu cîntecele populare, ca să spunem aşa, „la sursă", cercetînd satele pentru a realiza culegeri de folclor. Din păcate însă se întîmplă ca, ajungînd într-o sonată sau într-un concert, cîntecul popular, această frumoasă, minunată floare, se vestejeşte, îşi pierde coloritul şi parfumul. În felul acesta orientarea spre folclor în sine nu constituie o garanţie împotriva estetismului sau acelui constructivism sec, raţionalist. În genere însă, procedeul dă roade bune, ajutînd compozitorilor inovatori să rămînă compozitori chiar şi în cadrul unor căutări extreme.

E momentul să mai enunţăm încă o linie în creaţia, pe care am putea-o numi experimentală. Este vorba de folosirea procedeelor din dodecafonia „clasică" din pointillism, bruitism, aleatorism.

La „noua credinţă" au trecut în întregime doar puţini autori, în special tineri. Este vorba de A. Volkonski, E. Denisov, A. Piart şi încă 4—5 compozitori. Restul — ca S. Slonimski, B. Tuşcenko, R. Scedrin şi alţii — se folosesc de procedeele noi doar din cînd în cînd, atunci cînd consideră că este necesar.

Ar fi o mare greşeală să se atribuie în exclusivitate titlul de inovatori doar acestui grup de compozitori. Păşesc înainte şi Sostakovici, şi Sviridov, şi Gavrilin. Pentru a descoperi însă noul într-un domeniu demult cunoscut, bătătorit, este necesar un talent deosebit. Experimentatorii arareori găsesc noul autentic, eul lor. De cele mai multe ori ei nu fac decît să-i imite fie pe Webern, fie pe Nono, fie pe tinerii polonezi. Iar cînd sistemul preluat este folosit cu perseverenţă, individualitatea compozitorului dispare.

Unii îşi dau seama de acest pericol şi atunci, noile mijloace, alese cu multă strictеţe, le subordonează propriilor lor sarcini plastice. De pildă L. Prigojin în cantata „Cuvînt despre oastea lui Igor", foloseşte raţional diferitele procedee de sonoritate cu scopul de a zugrăvi unele tablouri originale (apropierea oştilor inamice, bătălia etc.), A. Babadjanian (în 6 tablouri pentru pian), K. Karaev (în Simfonia a III-a), S. Slonimski (în Concert-buff). B. Tuşcenko (în concert pentru violoncel) încearcă să creeze o dodecafonie „armenească" (sau „azerbaidjană"), o „sonoritate rusă" etc., folosindu-se de ritmuri caracteristic naţionale sau presărînd în ţesutul muzical intonaţii din cîntece populare. În ultima instanţă se simte o originalitate naţională. Însă cîte eforturi în plus trebuie să iroseaască un compozitor pentru a realiza acest lucru! Şi care sînt rezultatele? „Concertul-buff" al lui Slonimski nu se ridică la nivelul „Cîntecelor de libertate", iar Concertul pentru violoncel al lui Tuşcenko — la nivelul Concertului lui pentru pian, care este o lucrare pregnantă şi originală.

Deci, creaţia muzicală sovietică progresează în prezent pe diferite linii. Uneori ele se îndepărtează foarte mult. De cele mai multe ori însă nu este vorba de o deosebire de scopuri ci de diversitatea de procedee pentru realizarea acestora. La fel ca şi mai înainte, tot ceea ce este mai bun şi mai viabil în muzica sovietică izvorăşte din năzuinţa compozitorilor de a spune ceva important despre universul nostru contemporanului sovietic care traduce în viaţă idealurile socialismului.

Compozitorii care-şi desăvîrşesc în prezent lucrările dedicate celei de a 50 Aniversări a Marii revoluţii socialiste din Octombrie sînt animaţi tocmai de această năzuinţă. Astfel de lucrări sînt zeci şi sute. D. Sostakovici scrie o operă după romanul lui Şolohov „Pe Donul liniştit". Dzerjinski a terminat opera „Grigori Melehov" scrisă pe acelaşi subiect. Sînt deja gata operele „Tragedia optimistă" de A. Holminov, „Soldatul necunoscut" de K. Molganov, „Uirineia" de S. Slonimski, „Noi sîntem pămîntul" de U. Ueselov, „Prăbuşirea escadrei", de U. Gubarenko, „Comunistul" de D. Klebanov şi altele. Şi aşteptăm montarea şi interpretarea noilor balete, oratorii, simfonii...

Nu va trece mult şi le vom auzi. Aceasta se va întîmpla în zilele cînd muzicienii sovietici, alături de întregul popor vor sărbători cea de-a 50-a aniversare — cu o artă viguroasă, orientată ascendent, o artă revoluţionară, multinaţională a epocii noastre.

Articol scris special pentru revista Muzica.

• Un spectacol coregrafic al lui Maurice Béjart, la BRUXELLES, a suscitat recent cele mai vii controverse. Este vorba de un balet pe muzica simfoniei „Roméo et Juliette" de Berlioz. Ideea nu este nouă: la „Fêtes de Paris" din anul 1955, acest balet fusese realizat de trupa lui Cuevas. Încă de la prima încercare, cu 12 ani în urmă, s-a constatat că montarea unui astfel de spectacol era imposibilă în dimensiunile unei scene obişnuite, folosindu-se ca atare curtea interioară a Luvrului, cu decoruri etalate pe trei etaje. Menţionăm, ca detalii retrospective, costumele suprarealiste de Léonor Fini, precum şi interpretarea excepţională a grupului de coregrafi George Skibine, Serge Golovine, Vladimir Skouratoff şi John Taras.

În 1967, nici Béjart n-a apelat la propriul său teatru (Théâtre Royal de la Monnaie), preferînd arena vastă de la Cirque Royal. Trebuie adăugat că şi pentru turneul parizian al spectacolului, este prevăzută Sala Sporturilor.

Controversa s-a ivit însă o dată cu realizarea — respectiv prin aprecierile făcute asupra a două idei de concepţie, situate de-a dreptul la antipod.

Pe de o parte este viziunea de ordin *etic*, drama shakespeariană fiind considerată de Béjart ca un „mit etern uman, actual pentru Renaştere ca şi pentru zilele noastre" — într-un fel, „o dragoste născută din suferinţă şi tragic". Pe de altă parte însă, *capetele* înscenării (prologul şi epilogul) au suscitat numeroase critici. Se începe cu un pretext modern (o repetiţie la o şcoală de balet şi o ceartă, prin care se intră în temă), şi se termină cu o bandă de magnetofon care redă explozii şi rafale de mitralieră, frînturi din comunicate de război şi tot felul de citate contemporane care impietează în modul cel mai nemuzical asupra minunatei simfonii romantice.

Suita de balet de Mihail Jora

pe libret de Mariana Dumitrescu

Deslușind în creația poetică și dramatică a regretatei Mariana Dumitrescu virtuți muzicale care-și caută cu ardoare împlinirea, compozitori din țară și de peste hotare au tălmăcit sensurile bogate, lirice și filozofice, ale cuvîntului în lieduri, cantate, balete. O colaborare deosebit de reprezentativă am aflat-o în pagini simfonice, de cameră și coregrafice compuse de Mihail Jora, în care viziunea textului, uneori de o plasticitate direct sesizabilă, alte ori cu tîlcuri adînci, cuprinse doar în cîteva subtitluri simbolice, își găsește o admirabilă întregire sonoră.

Prin prezentarea recentă a unor fragmente din comedia coregrafică „Hanul Dulcineea" în cadrul concertului dat de orchestra Radiotelevizіunii, ni se anunță o creație menită să suscite tot interesul din partea artei noastre coregrafice. Baletul readuce în scenă întîmplările umoristice cu substrat tragic, prin care nobilul hidalgo Don Quijote aspiră la triumful asupra prozaicului condiției umane în care trăia. Este aci resuscitarea unor valori morale care-și păstrează permanența, dăinuind atîta timp cît în societate va exista viciul, cît avîntul spre lumină va mai întîlni zidul tenebrelor. Ca și Faust sau Don Juan, ca și Figaro sau Eulenspiegel, Don Quijote trece dintr-un secol în altul, îmbrăcînd haine artistice noi, fecundînd imaginația și confruntîndu-se neobosit cu moravurile epocilor. În arta noastră coregrafică subiectul cade pe un teren fertil, cu puternice tradiții de satiră social-educativă : baletele „La piață" de Mihail Jora, care a ctitorit genul modern la noi, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu și „Priculiciul" de Zeno Vancea, urmate apoi consecvent de „Demoazela Mărioța" și „Curtea Veche" de M. Jora. Optica originală, cu subtile rezonanțe populare se afirmă puternic în noua lucrare : un umor robust, nuanțat în pitorești imagini de epocă domină acțiunea muzicală conturînd personaje simpatice, calde, subjugate de patimi dar nu caricaturizate, cîntărindu-și destinul în balanța cutezanței și a scepticismului. Primul dans desprins din partitură are un colorit epic, înfățișînd cadrul definitoriu al acțiunii : este dansul Morilor de vînt, o mișcare orchestrală densă, concisă, al cărui suiș cromatic personifică însăși pornirea la luptă a eroului. În contrast cu Sancho Panza, care privea blazat avîntul spre sublim al stăpînului său, Dulcineea acordă cu generozitate lui Don Quijote măreție de erou. Este dansul al doilea, al Cavalerilor, de o alură impetuoasă, elegantă. Reliefîndu-se solistic, trompeta și saxofonul personalizează, alăturînd pe Don Quijote nobilelor și gravelor figuri ale curții. Tripticul simfonic-coregrafic se încheie cu un scherzo spiritual, dansul Dulcineei, adevărat perpetuum mobile de grație și sprinteneală feminină. Într-o armonioasă țesătură de ritmuri și culori orchestrale, cele trei dansuri din noul balet compus de Mihail Jora au fost prezentate convingător de către orchestra simfonică a Radiotelevіziunii, condusă cu autoritate și spirit de pătrundere de Iosif Conta.

Același program a cuprins și două momente solistice. Concertul nr. 1 în mi bemol minor pentru pian și orchestră de Frederic Chopin a găsit în Tonis Georgiou, din Grecia, un pianist cu experiență, la care am fi dorit însă mai multă strălucire de protagonist și sensibilitate romantică. În partea a doua Larghetto, a Concertului, oaspetele s-a apropiat în măsură mai mare de împlinirea acestor deziderate, cîntînd cu un anumit suflu poetic, cu delicatețe. Aceleași trăsături expresive au caracterizat dansurile cretane oferite în supliment de către pianistul T. Georgiou.

Prestanță, dezinvoltură vocală și simț dramatic a dovedit soprana Marina Krilovici, laureată a concursurilor internaționale „George Enescu" și Hertogenbosch, în interpretarea momentului Moartea Isoldei din opera Tristan și Isolda de Richard Wagner. Chiar dacă a abordat prematur rolul Isoldei, tînăra cîntăreață și-a îmbogățit cu acest prilej palmaresul succeselor cu o realizare care implică stăpînirea profundă a tehnicii de cînt și o puternică vibrație emoțională. Aportul orchestrei și al dirijorului a fost întregit cu Preludiul la actul I al operei amintite și cu Uvertura la opera Tannhäuser de același compozitor, construite cu elan și virtuozitate.

V. TOMESCU

Coruri patriotice

Acum cîţiva ani, pe lîngă cîteva sute de coruri bune, aveam circa 35—40 coruri de amatori al căror nivel artistic se învecina cu cel al corurilor profesioniste. Ne amintim: Corul ansamblului CFR Giuleşti, CFR Iaşi, Bacău, Craiova, Corul uzinelor „Reşiţa", „Tractorul" Braşov, corul bărbătesc din Brăila, corul Casei de cultură Constanţa, Corurile uzinelor „Republica", „Vulcan" şi „23 August" din Bucureşti şi încă altele. Este adevărat, sporadic dar cu o strădanie meritorie, corul Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei continuă o activitate frumoasă. Animatorul acestei formaţii, Ştefan Mureşanu, ne-a prezentat o seamă de concerte realizate artistic.

Concertul dat în aprilie curent a cuprins o seamă de cîntece patriotice, începînd de la „Deşteaptă-te române" şi terminînd cu „Republică, măreaţă vatră", creaţii a căror naştere şi vieţuire se identifică cu însăşi existenţa poporului nostru, cu lupta sa pentru libertate şi progres. Ele au sunat luminoase, convingătoare, vibrante, atingînd cele mai subtile şi pure sentimente legate de glie de trecutul de luptă al poporului nostru, de Partid, într-un cuvînt de tot ce reprezintă adevăratul patriotism. Toate aceste cîntece au constituit o pagină de istorie a României zugrăvită în imagini sonore. Repertoriul ne-a trezit o mîndrie faţă de moştenirea lăsată de înaintaşi; datoria, totodată, de a o îmbogăţi. Drumul creaţiei nu se sfîrseşte cu compozitorul, el continuă şi cu interpretul. De aici, decurge sarcina de răspundere a interpretului dirijor.

Problema de prim plan o constituie desfăşurarea în succesiunea lor, a pieselor din program (variaţie în unitate) ţinînd seamă de: dinamica pieselor, agogica, tratarea coloristică ş.a.

A doua problemă: interpretarea. S-a simţit permanent o preocupare de a se menţine pe linia unei interpretări artistice de concert, unde s-a pus accentul pe elemente interpretative mult mai subtile şi mai evoluate, deşi ecourile unei interpretări vechi se mai simţeau mai ales pe punctele culminante.

A treia problemă cuprinde elemente de care orice ansamblu coral trebuie să ţină seama: sonoritate frumoasă a corului care depinde de impostaţie şi de intonaţia justă: omogenitatea pe grupe şi pe ansamblu, care se realizează cu un studiu de migală, mai ales cu vocile care „bat", apoi respiraţia de cor, frazarea, obţinerea unui diapazon dinamic cît mai mare fără a se trece în zone de intensitate sonoră antimuzicală, apoi flexibilitatea, vibrato, precizie ritmică, dicţiune, participare etc., elemente tehnice necesare pentru realizarea unei bune interpretări corale. Deşi corala îşi însuşise toate cerinţele tehnice amintite mai sus, se simţea totuşi lipsa unui reflex tehnico-artistic. Cred că mai trebuiau cîteva repetiţii, mai ales pe scena sălii de concert. Şi acum o sugestie din practică: concertele cu astfel de piese „pe care le ştie tăt natul" să fie interpretate obligatoriu fără partituri; ştima din mîna coristului consumă circa 40% din atenţie şi de aici decurg toate scăpările care împiedică realizarea artistică dorită.

Corala Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei condusă de unul din cei mai pasionaţi făclieri ai cîntecului coral din Bucureşti, Ştefan Mureşanu, ne-a oferit un concert interesant.

C. PALADE

Opere comice în premieră

Reunirea, în acelaşi spectacol, a două opere comice de la începutul veacului nostru — *Ora Spaniolă* de Maurice Ravel (1907) şi *Gianni Schicchi* de Giaccomo Puccini (1916) — este un fericit prilej de confruntare a două stiluri de operă, două modalităţi de expresie ale teatrului liric într-o perioadă destul de critică: ieşirea din romantism şi trecerea către muzica contemporană. Confruntarea relevă puncte comune mai ales în sensul apelării la tradiţia vechii opere comice franceze şi, respectiv, operei bufe italiene. Deosebiri apar însă nete prin poziţia faţă de această tradiţie; Puccini rămîne tributar romantismului, iar Ravel investighează viitorul; *Ora Spaniolă* pare mult mai „modernă" decît *Gianni Schicchi*, limbajul ei (chiar după 60 de ani!) este nou, neaşteptat uneori.

Ravel ne conduce în lumea vrăjită a ceasornicelor, simbol plin de farmec al „timpului care trece". Sub verva spiritului său se ascund sensuri profunde, care invită la meditaţie. Punctul de plecare este însăşi Preludiul, pagină de incomparabilă frumuseţe, nucleul întregii ţesături de idei a comediei ce va urma. Într-un fel sau altul simţim că muzica Preludiului se diversifică apoi, devenind fundalul operei, conferindu-i unitate şi... scuzînd chiar momentele delicate (ca moravuri!) ale acţiunii. Surprizele pe care ni le oferă compozitorul sînt nenumărate, încîntătoare, la tot pasul. După ce asculţi *Ora Spaniolă*, ea stăruie în amintire asemenea unei bijuterii lucrate cu migala, arta şi fantezia maestrului care posedă „secretul" unui Cellini sau Isabey. Pretextul libretului (aparţinînd lui Franc-Nohain) îi convine de minune. Puţină Spanie şi cîţiva eroi caracteristici slujesc „morala lui Boccacio"-isteţimea, bunăvoia şi robusteţea cîştigă competiţia faţă de neghiobie, fanfaronadă şi „aiureli poetice". Este o acţiune care ar conveni de minune şi unui vodevil de Labiche, uşoară, veselă, cu picanterii... Ravel o înconjoară însă de lumea ceasornicelor şi, în această „montură", micul pretext străluceşte ca o piatră preţioasă.

În recenta montare dată de T.O.B. regia lui Hero Lupescu şi scenografia lui Edith Gross au căutat, şi în mare parte au reuşit, să surprindă această dualitate, agitaţia existenţei umane şi desfăşurarea implacabilă a orelor. Decorul, aerat, inventiv, imaginat mai ales pe sugerare, are funcţii precise al căror efect reiese în primul rînd din grafică, mai puţin din culoare (unde nuanţa „bonbon" abundă). Ceasornicele au viaţa lor, trucurile ne amuză (dar joacă şi feste realizatorilor, căci uneori tehnica te trădează pe neaşteptate; este suficient ca un releu să nu acţioneze şi o parte din jucării se opresc înmărmurite). În concepţia regizorului, cu multă justificare, nuanţa spaniolă nu este decît un agrement, păstrîndu-se nealterat spiritul de comedie-vodevil. Desigur, în acest spirit regizorul nu poate rezolva totul decît în măsura în care intenţiile sale sînt urmărite de către interpreţi. În cele două distribuţii (subliniem din nou meritul organizatorilor care oferă, la cîteva zile distanţă, două premiere cu distribuţii complecte) nu-

meroşi cîntăreţi de prestigiu şi-au unit eforturile pentru a realiza şi un joc actoricesc firesc. Concepcion, în interpretarea Magdei Ianculescu, este o franţuzoaică deghizată „a l'espagnole"; vocea ei clară şi folosită cu multă justeţe, pune în valoare cu delicateţe şi vivacitate frumuseţea rolului. Pentru Magda Ianculescu, acest rol înseamnă o certă realizare ce demonstrează din nou marile ei posibilităţi artistice. Întruchipînd acelaşi personaj, Maria Crişan ia în serios „Spania", cîntă cu nuanţe mai pasionale; dar pentru o astfel de modalitate de redare a lui Concepcion, se cere ca vocea să fie mai bine stăpînită şi în registrul grav, pentru a putea exploata pe întreaga ţesătură a rolului jocul de culoare, conform personajului astfel privit. Maria Crişan este de fapt singura dintre interpreţi care încearcă să dea autenticitate locului acţiunii; rezultatele sînt uneori pe măsura intenţiilor. Aiuritul poet Gonzalve a avut doi interpreţi inteligenţi, — Valentin Teodorian, al cărui talent actoricesc este bine cunoscut, a ştiut aici să se plaseze şi vocal în contextul muzicii lui Ravel; Ion Stoian, naiv, dezarmant de visător, exploatează cu humor gagurile muzicale ale partiturii. Deosebirile distribuţiei le-am constatat mai ales în ce priveşte rolul de bas comic, Don Inigo Gomez — pe cînd Constantin Gabor şi-a modelat personajul, cu multă originalitate, în realizarea lui Jean Bănescu se resimte prea mult prezenţa unui manierism ce aminteşte de rolul lui Titircă Inimă Rea din *„Noaptea Furtunoasă*. De fapt, Jean Bănescu înclină în rolurile pe care le realizează spre o factură mai lirică, ceea ce explică în mare parte necesitatea trecerii timpului pentru definirea mai complectă a unui erou comic. Baritonul Ladislau Konya (căruţaşul Ramiro) manifestă aceeaşi necesitate de maturizare, de-a lungul spectacolelor, a rolului. Vocea sa este generoasă, cu un timbru plin de căldură, dar actoriceşte el nu reuşeşte să fie suficient de convingător. Apare vizibil încă faptul că personajul este „jucat" şi nu există sudură perfectă între cînt şi mişcarea scenică. De aici rezultă şi unele scăderi ale ritmului, pe parcursul operei, scăderi care pun în umbră realele calităţi ale lui Ladislau Konya. În a doua distribuţie, Vasile Martinoiu evoluează cu mai multă naturaleţe, iar vocal se simte mai în largul său, integrîndu-se firesc personajului ravelian. Menţionăm în treacăt rolul episodic (mai episodic decît ar fi trebuit) al lui Torquemada, în care atît Vasile Diaconescu cît şi Dumitru Scurtu se achită cu modestie. Credem însă că se putea pretinde mai mult decît simpla redare a unui palid chip de bătrînel prostănac. În legătură cu evoluţia de grup a tuturor eroilor, ni s-a părut interesantă includerea unor paşi de dans spaniol în mişcarea scenică, paşi care atunci cînd sînt executaţi firesc aduc un spor de efect comic în diferitele situaţii, subliniind anumite pasaje „de caracter" ale muzicii autorului *Rapsodiei Spaniole*.

Atmosfera este total schimbată, diferită, în *Gianni Schicchi*. Eleganţa şi rafinamentul impresioniştilor face loc temperamentului meridional, cu verva şi sentimentalismul său specific. Morala lui Boccacio este înlocuită cu morala din *Infernul* lui Dante, farsa făcută soţului senil, cu cea jucată de Gianni Schicchi moştenitorilor hrăpăreţi şi avari. Această operă bufă, veselă încheiere a *Tripticului* puccinian destinat să demonstreze varietatea expresiilor în teatrul liric verist, ne cucereşte din primul moment prin veridicul situaţiilor. Mai mult ca în alte lucrări ale sale, recunoaştem în Puccini, aici, un maestru al formelor simfonice, al prelucrărilor variaţionale şi desvoltărilor tematice. Şi poate nu întîmplător tocmai această modalitate de tratare a operei ne îngăduie o paralelă cu incomparabilul *Falstaff*. Dacă momentele solistice sînt frumoase, pline de melodie şi lirism, adevăratele calităţi ale partiturii se relevă în scenele de ansamblu, în complexitatea îmbinării vocilor cu orchestra.

Compozitorul nu se amuză, ci rîde în hohote de păcăleala pe care o imaginează Gianni Schicchi pedepsind egoismul; şi doar uneori se înduioşează, cînd privirea se îndreaptă către Laurettina şi Rinuccio, cei doi îndrăgostiţi a căror fericire depinde de isteţimea lui Schicchi. În spectacolul „coupée" al Teatrului de Operă lucrarea nu apare în contextul gîndit de autorul ei. Ea ar trebui să urmeze tragediei *Il Tabaro* şi povestirii sentimentale din *Suor Angelica*. În orice caz, plasarea ei alături de alte opere trebuie astfel gîndită încît contrastul să fie vizibil pe toate planurile afective, provocînd o explozie de rîs şi bună dispoziţie. După *Ora Spaniolă, Gianni Schicchi* găseşte publicul deja amuzat, satisfăcut de comedia raveliană, avînd, în acest sens, de învins un handicap. În general, de abea către sfîrşitul spectacolului reuşeşte să-şi atingă această ţintă, căci diferenţa de limbaj, de tratare muzicală, de concepţie dramaturgică, cere dela public o disponibilitate, o participare mai intensă decît într-un spectacol unic. Sentimentul „rivalităţii" este, fără voia noastră, prezent, împărţind spectatorii în „pro şi contra" Puccini.

Făcînd paralela cu *Falstaff*, ne-am gîndit în mod firesc şi la humorul plin de vigoare populară pe care l-a transmis rolului titular din *Gianni Schicchi* baritonul Octav Enigărescu. L-am reîntîlnit la fel de bun actor, plin de mobilitate, răspîndind cu generozitate veselia. Nu putem să nu remarcăm că Octav Enigărescu se află în apogeul carierii sale, că fiecare rol pe care îl face (şi nu numai cele comice, dar şi un Rigoletto sau Golaud) este o mărturie a maturităţii artistului. Din punct de vedere actoricesc, şi vocal, este secondat la un deosebit nivel de mezzosoprana Iulia Buciuceanu, în Zita, vara lui Buoso, „şefa" moştenitorilor. Apreciem la ea echilibrul pe care îl reuşeşte îmbinînd compoziţia scenică a personajului (asemănătoare unei păsări răpitoare ce-şi pîndeşte prada) cu timbrul întunecat al vocii, stăpînirea sonorităţilor, dozarea fiecărei fraze, conform cu sensul textului şi muzicii. Iulia Buciuceanu a reuşit una din acele creaţii care va rămîne multă vreme în memoria publicului.

Cei doi tineri alcătuiesc un cuplu agreabil, fără să depăşească însă nivelul mediu. Vasile Moldoveanu (Rinuccio) uită spiritul de operă bufă cînd îşi cîntă aria, o autentică canzonetă dedicată Florenţei; pulsul comediei scade, umbrind efectul momentelor solistice. Pe de altă parte, Maria Şindilaru, ale cărei calităţi vocale le-am apreciat de numeroase ori (calităţi prezente şi în acest spectacol) are de rezolvat pe parcursul operei o scenă deosebit de dificilă prin simplitatea ei — am spune, secvenţa lirică. Muzical, în cuceritoarea arie plină de candoare „O mio babbino caro" mai sînt de şlefuit elemente ce ţin de cursivitatea frazării, de evitarea locurilor comune în interpretare. Ca şi Nanetta din *Falstaff*, se cere ca Lauretta să fie redată cu suavitatea unor adieri de zefir; înclinarea către o arie de grande operă (manieră ironizată cu fin spirit în finalul *Orei Spaniole)* îngreuiază realizarea partiturii.

Regia spectacolului — Hero Lupescu — a mers către un stil de teatru apropiat de comedia dell'arte. Pentru aceasta este însă nevoie de un colectiv actoricesc care să posede o solidă educație teatrală. De multe ori „se face" teatru prea grosolan, glumele sînt transformate în efecte de un comic grotesc (există și gaguri sinistre, care trebuiau evitate, căci humorul de „grand Guignol" nu are prea multe tangențe cu opera lui Puccini). Am sesizat la George Mircea, Alexandru Vîrgolici, Nicolae Rafael o oarecare mobilitate în ritmul comediei; în schimb la alți interpreți (Cornelia Gavrilescu, Zoe Dragotescu, Alexandru Bădulescu) exagerările stînjenesc. O mențiune aparte facem pentru Lucian Marinescu în rolul notarului, care a sugerat cu originalitate conturul caricatural al acestui personaj episodic.

Față de decorul *Orei Spaniole*, concepția scenografului Roland Laub a acordat o mai mare pondere stilului tradițional de operă, ceea ce nu supără dar accentuează diferențele dintre cele două lucrări. Culoarea generală a decorurilor și costumelor, destul de monocromă, imprimă și o anumită atmosferă apăsătoare pe care nici măcar contrastul rezultat din agitația excesivă a personajelor din scenă nu reușește să o împrăștie. Ca situare a elementelor de decor ne-a apărut interesantă interpretarea la subiect a unor elemente — pe prim plan este vizibil mobilul aviditătii familiei Donati (catîrii, morile și casa) — pe care o putem asemăna unei ilustrații ce ar prefața idea întregei comedii. Mai puțin clară este arhitectonica, dînd uneori loc chiar la confuzii (spre pildă după alungarea familiei, în scena rămasă goală apar, la un balcon cu vederea spre public, cei doi tineri; Rinuccio, arătînd spre camera devastată de rude, exclamă fermecat: „iată ce frumusețe!", dar publicul nu poate fi convins că Rinuccio se referă de fapt la panorama Florenței...). Pentru a da o unitate întregei seri de spectacol, cele două opere se deschid pe o față de cortină ilustrativă (a căror reușită merită laude). Astfel, plasarea în atmosfera operei respective este sugerată din prima clipă. Modul folosirii acestor cortine diferă însă ca efect — la *Ora Spaniolă* cortina dispare în timpul preludiului, scena luminîndu-se la cîntecul de cocoș al unui ceasornic; în cea de a doua operă regizorul de culise efectuează „o manevră" în fața publicului, comandînd printre altele și tragerea cortinei figurative. Rezultatul este aici formal, nu stîrnește hazul ci mai degrabă dă impresia de confecționare a spotaneității. În privința interpreților mai trebuie făcută o observație: am simțit încă o dată necesitatea unei cît mai îngrijite preocupări pentru claritatea dicțiunii, căci spectatorul pierde mult din sensurile comediei dacă este lipsit de înțelesul textului. În această direcție, față de numărul mare de artiști care participă, prea puțini sînt cei care posedă o dicțiune de calitate. Printre cei mai atenți la rezolvarea relației muzică-text-public se cuvine să amintim pe Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Iulia Buciuceanu, Octav Enigărescu.

Nu putem încheia fără a spune cîteva cuvinte despre contribuția meritorie pe care a avut-o, la realizarea de prestigiu a spectacolului, dirijorul Paul Popescu. Orchestra Operei are în ambele lucrări o prezență demnă de laudă. În *Ora Spaniolă* dirijorul reușește să obțină o unitate de atmosferă, o culoare a sonorităților cu totul remarcabilă (deși „anecdoticul" partiturii raveliene este încă puțin estompat). Iar în ce privește *Gianni Schicchi*, urmărindu-l pe Paul Popescu ne-am amintit de cuvintele lui Herbert von Karajan, care demonstra că Puccini nu este doar compozitor de operă pentru voci, ci și un mare simfonist.

Prezența în repertoriul T.O.B. a acestor noi titluri corespunde unei orientări de lărgire a tematicei spectacolelor, al cărei ecou în educarea multilaterală a publicului este fără îndoială pozitivă. Am spune chiar mai mult, prin *Ora Spaniolă și Gianni Schicchi*, prima noastră scenă lirică, fără să uite spectacolul de tradiție, își deschide larg porțile către opera contemporană.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Suita de balet

de Liviu Ionescu

Pe tărîmul creației Liviu Ionescu a activat în domeniul muzicii de cameră, simfonice, precum și în cel al muzicii corale și de masă. Lucrările cele mai izbutite exprimă lirismul optimist, tineresc, nu lipsit de umor. Exemple în această direcție sînt Sonata în cinci părți pentru vioară și pian scrisă în anul 1957, Sonatina pentru flaut și pian compusă în 1959, ciclul de lieduri pe versuri de George Bacovia, lieduri pe versuri de Eugen Frunză, unele creații corale ca: „Tineretul, floarea vieții", „Sus pe înălțimi" etc.

Suita pentru orchestră din baletul „Ciudatul trubadur", una din cele mai recente lucrări ale compozitorului, se situează pe linia acestui optimism tineresc, și datorită faptului că libretul baletului, scris de Constantin Cîrjan, este inspirat din viața de azi a tineretului nostru. Din cele cinci tablouri ale baletului, compozitorul a extras o suită, în trei părți.

Partea I-a, Allegro, în special introducerea, conține o serie de motive care vor intra sub diverse forme atît în structura majorității temelor din lucrare, cît și în multe secțiuni de travaliu. În cursul lucrării vom întîlni cîteva particularități, printre care o mare diversitate de teme (chiar în cadrul aceleiași părți) și lipsa unei forme viguroase a părților.

După introducere, pe o pedală, apare tema I-a, în diverse ipostaze. Ultima ei apariție este condusă printr-o scurtă punte către tema a II-a. Aceasta este supusă unei serii de transformări contrapunctice în care rolul preponderent îl joacă augmentarea și micșorarea valorilor. Suprapunîndu-se cele două înfățișări ale temei, dialogul muzical este dinamizat. Creș-

terile și descreșterile succesive sînt întretăiate de intervenții tematice sau motivice masive.

Partea a doua, Andante, debutează cu un acord distribuit la coarde, utilizat ca fundal pentru tema I-a expusă la flaut care dialoghează cu oboiul. Tema a II-a apare la fagot, contrapunctată tot de oboi. O punte cu dezvoltare duce, după o suspensie, la punctul culminant în forte.

Această secțiune are un caracter pregnant liric, temele ei conținînd inflexiuni ale muzicii populare. Ea are o funcție recapitulativă, vehiculînd teme din cele două mișcări la care se adaugă și altele înrudite intonațional cu melodiile populare.

De la început muzica ne conduce printr-o lume sonoră familiară.

O nouă temă, prin factura ei înrudită cu cîntecul popular, apare la xilofon și este preluată la diverse instrumente. Urmează o secțiune în care suprapunerea diferitelor motive și teme ale părților precedente duce la o creștere impetuoasă.

Lucrarea se încheie cu un largo apoteotic, adăugîndu-se astfel încă o notă lirismului de care este străbătută întreaga suită.

Armonia folosită de compozitor în cursul lucrării este în esență modală, pe alocuri mult cromatizată. Orchestrația, în general, servește intențiile autorului, de a reda atît conținutul muzicii cît și caracteristica personajelor.

Ceea ce se relevă în primul rînd în această suită este organicitatea ei.

Dat fiind specificul de gen coregrafic ce predomină imaginea muzicală, se simte o anume încorsetare în întreaga lucrare, ce nu permite totdeauna o desfășurare liberă, firească a discursului muzical. Probabil, o dată cu reprezentarea scenică această încordare va dispare. Așa însă ea se simte. Dovadă : o creștere bună spre punctul culminant în secțiunea Andante este întreruptă printr-o suspensie care numai în cazul urmăririi unei intenții din libret ar putea fi explicată.

Inerente unei muzici cu caracter imagistic, în esență programatic, deficiențele semnalate nu scad valoarea artistică intrinsecă a Suitei, care se înscrie printre cele mai reușite creații ale compozitorului Liviu Ionescu.

DUMITRU MARINESCU

Muzică turcă

Un concert de muzică turcă în primă audiție a prilejuit publicului nostru meloman un binevenit contact cu unele aspecte ale muzicii din această țară.

Cei trei compozitori ce figurau pe program se situează în general pe linia funcționalismului tonal, cu unele incursiuni în domeniul modal, pe linia unei legături cu tradiția.

Păstrarea unui melodism consecvent, uneori cu rezonanță folclorică, ca și preocuparea pentru o cît mai largă accesibilitate, totuși fără alunecări în sfera simplismului, constituc caracterele pregnante ale acestora.

Compozitorii se mărginesc în a utiliza aparatul orchestral tradițional, fără a face apel la instrumentele „de culoare", ceea ce nu exclude de pildă la Variațiile pentru pian și orchestră ale lui Cemal Reșit Rey, efecte deduse dintr-o judicioasă adaptare a resurselor instrumentale, la o vibrație interioară certă.

Simfonia a II-a a compozitorului Ulvi Cemal Erkin este o lucrare clară, scrisă cu sensibilitate. Cele două teme ale primei părți în formă de sonată, cu aspect oriental, se desfășoară mai puțin în sensul unei dezvoltări propriu zise, cît mai ales în acela al unei reeditări tematice în formule diferite.

Nu s-ar putea vorbi aci de o transfigurare a melosului popular printr-o optică proprie, ci mai degrabă de redarea unor nuclee melodice prin prizma unui temperament neoromantic, ce s-a făcut simțit în special în nostalgia celei de-a doua părți (Adagio).

Balada pentru orchestră a lui Necil Kâzim Akses ne-a apărut cu tendințe de o oarecare descătușare de filonul tradițional, în sensul folosirii unor agregate armonice mai puțin consonante. Totuși, o largă accesibilitate în sensul unei melodii infinite, ce se amplifică într-un crescendo de efect și un contrapunct dinamic, atestă situarea compozitorului în aceeași ambianță neoromantică. Credința noastră este că piesa ar cîștiga printr-o concentrare a discursului muzical.

Cemal Reșit Rey ne-a prezentat „Variațiunile pentru pian și orchestră pe un cîntec vechi din Istanbul", solistă fiind tînăra pianistă Idil Biret.

Cele 21 de variațiuni ce alcătuesc lucrarea se desfășoară într-o secvență de ipostaze cu caracter descriptiv, bogat diferențiate sub aspect constructiv, armonic și coloristic. Fără încărcături inutile, orchestra sună bine servind o fantezie robustă și o sensibilitate de multiple nuanțe.

Dinamismul volubil se împletește cu lirismul cald și generozitatea melodică. Înserarea discretă a unui fragment din „àlla turca" de Mozart, expus de pian, a pigmentet cu umor intențiile coloristice ale compozitorului.

Deși pianul are momente de expunere solistică, totuși lucrarea se caracterizează mai de grabă ca o piesă simfonică cu pian obligat, decît ca un concert pentru pian și orchestră.

Compozitorul a fost servit cu convingere și fidelitate de Idil Biret, pianistă de certe posibilități, ce îmbină vigoarea temperamentului cu finețea tușeului, cizelarea frazei și maturitatea pătrunderii intențiilor compozitorului.

Orchestra Cinematografiei sub conducerea sigură a compozitorilor Ulvi Cemal Erkin și Cemal Reșit Rey a constituit, prin dăruirea cu care s-a afirmat, un prețios partener pentru punerea în valoare a pieselor executate.

DIAMANDI GHECIU

CLUJ

„Ritornele" de Vasile Herman

Compozitorul clujean Vasile Herman face parte din categoria acelor compozitori reflexivi, echilibrați, ce se confesează reticent, repudiind improvizația, arbitrarul. De aceea poate, folosirea tehnicilor muzicale mai recente îmbracă în creația sa cel mai adesea, un puternic fond — asimilat organic — de tradiție. Se simte la Vasile Herman, după cum remarcă și Cornel Țăranu, „o puternică osatură tradițională, de care nu se poate debarasa nici în condițiile folosirii unor tehnici muzicale la zi, de care autorul se preocupă cu insistență".

În muzica sa, Vasile Herman, compozitor de o temeinică și riguroasă cultură polifonică, și în egală măsură muzicolog de primă mînă, cultivă un climat folcloric esențializat. Pe acest fond, dublat de un adevărat cult pentru rigoarea formei vechi polifonice (imitative dar îndeosebi libere), el grefează treptat și cu simț al măsurii elemente mai noi ținînd de tehnica limbajului, cum ar fi factura punctualistă (în „Madrigale pentru cor" pe versuri de Bacovia) sau aleatorismul în articulațiile formei și în microstructură („Cicluri pentru clarinet solo").

Sînt trăsături definitorii ce se pot întrevedea și în lucrarea sa, recent executată în primă audiție pe țară la Filarmonica din Cluj: „Ritornele", datînd din 1963.

Este vorba de un ciclu simfonic alcătuit din patru piese scurte, înmănunchiate conform principiului contrastelor de atmosferă și mișcare: „Ritornelul doinelor", „Ritornel pentru polifonia liberă", „Ritornel de noapte", „Ritornel pentru finalurile mișcate".

După cum mărturisește însuși compozitorul, ritornelele „își trag mai puțin numele de la funcția *de formă* a vechiului ritornel, cît de la o funcție mai puțin evidentă: cea de *comentariu!* În acest sens, ele sînt scurte comentarii lirice dar cu un substrat ușor ironic...".

Stilistic, avem de a face cu o muzică serială, vitalizată de evidente elemente modale. O muzică post-enesciană, în sensul creator al cuvîntului, trecută prin filiera Stravinski-Schönberg-Webern. Într-o construcție echilibrată, neostentativă, se întrepătrund lirismul intens și o reală vînă dramatică, densitatea masivă cu burlescul dansant și acid.

Discursul sonor se bazează pe manipularea capricioasă a unor structuri de pedale variate („țiituri" de doină) întretăiate de dialoguri scurte de trei, patru sunete sau de suprafețe mai largi, cantabile, punctate de structuri acordice exuberante și de incipiente eterofonii. Pe linia mai enesciană sînt lapidarele intervenții solistice gen „cantilenă", cu melisme și turnuri caracteristice folclorului nostru și așanumitele „pînze sonore" sugerînd (cu notație normală) efecte statistice.

La pupitrul Filarmonicei clujene, dirijorul Emil Simon a prezidat cu gest autoritar și vervă incisivă execuția în condiții excelente (cu multă acuratețe sonoră și grijă pentru detaliul coloristic) a lucrării, asigurînd reușita acestei prime audiții a „Ritornelelor" de Vasile Herman.

COSTIN MIEREANU

Tg. MUREȘ

„Seară de balade"

Spectacolul în premieră „Seară de balade", prezentat de Ansamblul din Tg. Mureș, folosește ca „materie primă" nemuritoarea inspirație folclorică, valorificată cu talent și pricepere.

Intitulat „Balada celui care cîntă în cătușe", tabloul muzical-coregrafic cu care se deschide programul, a fost inspirat din poezia cu același nume a lui Louis Aragon. Apropiate ca structură de stilul baladelor noastre populare, versurile au fost prelucrate de compozitorul Mátyás Kozma, care folosește în muzica scrisă pentru acest patetic poem dramatic o bogată paletă orchestrală. Îmbinînd viguroasele motive de dans popular cu cele de jazz simfonic, tabloul redă convingător, cu mijloace muzical-coregrafice, înfruntarea dintre eroul comunist și asupritorii poporului (coregrafia Ferenk Novák, maestru de dans István Domokos).

Fără îndoială, piesa de „rezistență" a programului a constituit-o lucrarea în primă audiție a tînărului compozitor și dirijor Remus Georgescu, intitulată Baladă pentru soprană (Margareta Nica), recitator (Vasile Constantinescu), inspirată de versurile poetului Adrian Maniu. Modernă ca formă dar cu trainice rezonanțe în melosul popular, muzica acestei balade prezintă pe alocuri ecouri din muzica Oedipului enescian sau din sugestivitatea orchestrală a percuției strawinskiene. Încadrîndu-se organic în ritmul plin de elan al versului, mișcarea coregrafică sugerează parcă, și ea, corul antic al aceleiași capodopere enesciene (coregrafia Dénes Székely).

Pe aceeași linie se situează și transpunerea coregrafică a baladei populare „Görög Ilona", un fel de operă de cameră cu pantomimă. Inspirîndu-se după balada populară cu același nume, compozitorul Boldizsár Csiky a creat o muzică care pune în valoare frumusețea și cantibilitatea înăscută a versului popular, subliniind efectele coregrafice pantomimice de bun gust, realizate de Ildiko Kovács.

Seria baladelor se încheie cu „Kádár Kata" pentru solistă și orchestră de Zoltán Kodály, interpretată

cu sensibilitate și în stil de mezzo-soprana Elisabeta Toth, și „Balada Haiducului", ambele pe versuri populare, aceasta din urmă folosind fragmente din baladele nemuritoare „Corbea" și „Toma Alimoș", într-o reușită învesmîntare vocal-orchestrală aparținînd compozitorului Csaba Szabo. În muzică nu găsim însă citate folclorice directe, ci melodii originale tratate și integrate în atmosfera dansului popular. Împărțind în egală măsură efortul creator cu coregraful Dénes Szekely, cu scenograful Tibor Szervatiusz, autorii au reușit să realizeze o lucrare nouă folosind mijloace moderne, dar impregnate de parfumul arhaic al baladei haiducești.

Fără a-i știrbi din organicitate și din caracterul epic, în program au mai fost incluse piese corale a cappella sau vocal-instrumentale : liedul „Cîntec de dragoste" de Doru Popovici pe versuri de Ion Socol, ce degajă caldul lirism al peisajului montan, interpretat de soprana Maria Bende ; „Baladă pentru cor mixt" de Liviu Comes pe versuri populare, cu puternice rezonanțe mioritice ; cunoscutele piese corale de Tiberiu Olah pe versuri ceangăești. Interpretarea corală dă dovada unui dozaj și acuratețe a vocilor, demne de stadiul profesionist actual pe care l-a atins acest compartiment valoros al ansamblului, ca rezultat al strădaniei maeștrilor de cor Iudit Birtalan, Loránt Szalman și Gyula Szervady, Tot la acest capitol putem grupa și cele două „Cîntece de șezătoare" de Lajos Vass pe versuri populare, interpretate cu căldură de soprana Margit Kovács.

Spectacolul, care constituie o cotitură în creația și interpretarea ansamblului, a dezvăluit, atît muzical cît și coregrafic, o viziune convingătoare, marcînd totodată începutul unui plan de activitate viitoare situată în linia ascendentă a deceniului parcurs.

C. RĂSVAN

Filarmonica din Tg. Mureș la București

Concertul Filarmonicii din Tîrgu Mureș în sala Ateneului, la scurtă vreme după cel al Filarmonicii din Cluj, ne obligă să ne alăturăm părerii că o microstagiune bucureșteană a unor orchestre din țară (lucru frecvent întîlnit în teatru) ar suscita un real interes.

Programul orchestrei din Tîrgu Mureș (Britten, Mozart, Remus Georgescu și Ravel) pretențios prin diferențele stilistice pe care le impune, ne-a surprins prin calitatea interpretării și minuțiozitatea pregătirii. Și dacă Remus Georgescu apare pe estrada de concert ca un dirijor dinamic, dotat ritmic, sensibil la nuanțe și frazare, el trebuie să fie în aceeași măsură și un pedant — în sensul bun al cuvîntului — dirijor de repetiții. Remarcînd cîțiva soliști din orchestră (tînărul dar excelentul concert-maestru, primul cornist, primul oboist, primul flautist etc.), trebuie să adăugăm că majoritatea compartimentelor — coarde și suflători — posedă instrumentiști buni. Sonoritățile rotunde, intonația corectă, contrastele dinamice prompte (exceptînd poate unele fortissime pe care acustica Ateneului nu le suportă) și claritatea redării țesăturii saturate de combinațiile imaginate de fantezia lirică a lui Ravel în „Daphnis și Chloé", au constituit calitățile prin care s-a impus cu deosebire orchestra.

O reaudiere a *Concertului* pentru orchestră de coarde de Remus Georgescu confirmă primele impresii : compozitorul stăpînește cu autoritate scriitura polifonică și mijloacele tehnice și expresive ale orchestrei de coarde, construindu-și lucrarea pe baza unor elemente modale ; *Concertul* este o piesă de efect, ca spectaculozitate instrumentală, în care se simte însă sobrietatea unui muzician de formație clasică.

Violonistul Semion Snitkovski (URSS) ne-a dezamăgit în *Concertul* Nr. 5 de Mozart ; făcînd această afirmație ne gîndim la accentele dure din frazare, la cîntatul mult prea obiectiv și la unele pianissime bruște care întrerup discursul, totdeauna fluent, la Mozart. Adagio-ul din *Sonata* în sol minor de Bach, ca bis, l-a reamintit pe Semion Snitkovski așa cum îl știam : cu sunet cald, pur, cu liniște și cursivitate în frază.

DAN SCURTULESCU

Lieduri

Prezentarea în primă audiție publică, în cadrul unui concert de muzică de cameră, a trei cicluri vocale unitare de compozitori români, a avut meritul de a arunca încă o lumină asupra unor preocupări și tendințe existente în creația vocală românească ; în ciuda faptului că lucrările audiate nu sînt compoziții recente, ele prezintă multe aspecte interesante ce se referă nu numai la etapa de evoluție stilistică a autorilor lor, dar și la ansamblul creației românești de lied.

Compozitorul Doru Popovici și-a cîștigat, în decursul multor ani de lucru și căutări, o serioasă experiență în domeniul conceptului vocal și, în mod special, în cel al liedului. Cu fiecare lucrare sau ciclu, se conturează nu numai o gîndire personală, dar și o minuțioasă diferențiere a expresiei, în concordanță cu tematica literară abordată. În această privință, se poate vorbi și despre o anumită experiență pe care tînărul compozitor a cîștigat-o în transpunerea în muzică a liricii atît de complexe și originale a lui Lucian Blaga ; liedurile : *„Poemele Evei"*, *Madrigalele* pentru cor a cappella, poemul pentru voce și o formație de cameră *„În marea trecere"* — constituie etape în preocuparea sa de a găsi corespondențe muzicale care să tălmăcească sensul filozofic și imaginile poetice ale lui Blaga. Mergînd pe linia acestei preocupări, în cele *„Trei cîntece pentru soprană și pian"* op. 16 — compuse în anul 1959, pe versurile poeziilor : *„Vei plînge mult, ori vei zîmbi"*, *„Înfrigurare"* și *„Amintire"*, — compozitorul

tinde către o expresivitate concentrată, către un lirism interiorizat, lipsit de elemente patetice, către un ton confesional derivat din meditație și, în mod special, către o atitudine reținută, chiar senină, în fața tragicului. Aceste caracteristici, care nu sînt lipsite de contingențe cu concepția enesciană, se pot urmări pe parcursul celor trei lieduri și reies mai cu seamă în momentul culminației sensului filozofic și al expresiei muzicale, pe versurile : *„Nu știi că numa-n lacuri cu noroi pe fund cresc nuferi"*. În scriitură, se remarcă serialismul cu aspecte modale și asimetria ritmică. Comentariul instrumental, foarte dezvoltat (în special la primul lied), ne face să ne gîndim la o formă intermediară între liedul propriu-zis și poemul vocal-instrumental.

Lirica lui Garcia Lorca a găsit în muzica românească modalități diferite de exprimare. În domeniul liedului, cele *„Trei istorioare despre vînt"* scrise de Tudor Ciortea au marcat, pe lîngă o reușită a genului, și un început de drum în ceea ce privește potențarea expresiei poetice prin contribuția coloristică nu numai a pianului, dar și a flautului.

Pornind de la o formație asemănătoare : voce-flaut-pian, compozitorul Liviu Glodeanu a realizat un ciclu de trei lieduri : *„Tăcerea"*, *„Orice cîntec"* și *„Prizoniera"*, pe versurile poetului spaniol. Elementul caracteristic al acestor piese, scrise de tînărul compozitor în urmă cu 7 ani, este tendința către potențarea sensului versurilor nu prin culoare, ci prin folosirea unei polifonii instrumentale care realizează o expresie sobră, austeră, corespunzătoare unuia din aspectele peisajului natural și sufletesc spaniol. În acest scop, compozitorul mînuiește formația voce-flaut-pian într-o scriitură contrapunctică bazată în special pe imitațiile libere ale liniilor vocal-instrumentale.

Ciclul de *„Cinci lieduri pe sonete de Francesco Petrarca"* pentru bariton și o formație instrumentală de cameră alcătuită din pian, violă, violoncel, flaut și corn, compus de Wilhelm Berger cu mulți ani în urmă, pune interesante probleme de creație. Compozitorul realizează o sinteză a suitei și madrigalului, o succesiune de părți instrumentale și vocal-instrumentale, el recreează atmosfera muzicii Renașterii italiene printr-o viziune contemporană. Astfel, denumirea de „ciclu de lieduri" ni se pare improprie pentru această lucrare cu o structură unitară, cu o arhitectonică foarte precisă, — atît a părților, cît și a întregului, — cu o vădită înrudire a materialului tematic al diferitelor sale părți ; ea se apropie mai de grabă de genul cantatei de cameră contopit cu cel al suitei. Polifonia instrumentală a *Preludiului*, *Interludiului* și *Postludiului*, ca și cea vocal-instrumentală a părților cîntate, într-un stil modal în care se remarcă cantabilitatea vocilor și expresia lor profund interiorizată, apoi culoarea instrumentală de o mare forță evocatoare, — realizează de asemenea un tablou sonor corespunzător versurilor și epocii în care a trăit marele poet italian.

Lucrarea prezintă un interes și o valoare care o îndreptățesc să fie cunoscută în mai mare măsură de public, în cadrul unor viitoare execuții.

★

Dintre interpreții vocali ai concertului, s-a remarcat din nou adeziunea mezzo-sopranei Martha Kessler și a baritonului Nicolae Gafton la muzica de cameră, rezultată nu numai dintr-o înclinație naturală, dar și dintr-o cultură specială, atît de necesară în acest domeniu în tălmăcirea liedurilor de Liviu Glodeanu și Wilhelm Berger, ei s-au arătat a fi mai de grabă „interpreți", decît „cîntăreți". Soprana Virginia Gudzichievici a dat dovada — pe de altă parte — a unor calități diferite, dar nu mai puțin însemnate : ea a rezolvat cu competența unei bune „cîntărețe" — la care vocea mînuită cu siguranță vădește multă muzicalitate, — dificilele probleme tehnice și muzicale ale liedurilor lui Doru Popovici.

MELINE POLADIAN GHENEA

• Calendarul manifestărilor muzicale poloneze consemnează o serie de evenimente interesante pentru anul acesta care, precum se știe, se află sub semnul aniversării a „20 de ani de muzică poloneză contemporană".

În sensul acesta, *Cracovia* a găzduit, în ultima decadă a lunii mai, „Primăvara tinerilor muzicieni", iar în continuare, în lunile iunie și iulie, are loc, la *Ciechronicek*, cea de-a VII-a ediție a festivalului simfonic „Muzica pentru toți". Cu prilejul festivităților de comemorare a mileniului de existență a statului polon, orașul *Wroclaw* organizează, în august, cel de-al doilea festival al oratoriului și cantatei, sub titlul „Vratislavia Cantans". În sfîrșit, tradiționalul festival „Chopin" de la *Duszniki* (ediția XXII, august), precum și cea de-a IV-a întîlnire a muzicii poloneze de la Bydgoszcz (septembrie), vor precede cunoscuta „Toamnă la Varșovia", care se află, anul acesta, la cea de-a XI-a manifestare.

Al 4-lea festival „The Congregation of the Arts" de la Hopkins-Center (New Hampshire, S.U.A.), și-a dedicat ciclul „Compozitorul preferat" creației lui Witold Lutoslawski. În decurs de două săptămîni au avut loc 4 concerte în care s-au prezentat lucrări scrise de Lutoslawski în perioada 1945—1965, și anume : „Variațiuni" pentru 2 piane pe o temă de Paganini, „Paroles tissées" pentru tenor și orchestră de cameră, „Concert" pentru orchestră, „Muzică funebră", „Postludiu", „Preludiu coregrafic" pentru clarinet și orchestră, „Cvartet de coarde" etc.

Conducerea muzicală a aparținut, alternativ, atît compozitorului însuși cît și lui Mario di Bonaventura, organizatorul manifestării.

De un mare interes s-au bucurat și dezbaterile teoretice care au urmat, și în care s-au abordat unele probleme ale muzicii contemporane ca : „Hazardul în componistică", „Note privitoare la istoria muzicii secolului XX" etc.

Dirijorul Paul Popescu

de Andrei Porfetye

Curînd, după terminarea cu un calificativ optim, a Conservatorului, datorită elanului, însufleţirii cu care făcea muzică, Paul Popescu antrena orchestra, fascina publicul. Arta sa, pe atunci încă crudă, pe alocuri nefinisată, mai cu seamă în privinţa şlefuirii detaliilor, convingea datorită temperamentului său vulcanic, focos. Interpretările sale, mai cu seamă cele din muzica romantică, produceau întotdeauna desfătare artistică.

De atunci au trecut ani, plini de muncă asiduă. Dirijorul Popescu a căpătat experienţă. Tehnica sa de mînuire a baghetei s-a şlefuit, mişcările, cîndva colţuroase, s-au rotunjit iar muzicianul s-a maturizat ; gîndirea sa este azi mult mai sobră, redarea partiturii întotdeauna atentă, temperamentul bine canalizat în direcţia unei interpretări simţite, dar ponderate ; într-un cuvînt, arta lui Paul Popescu s-a maturizat.

Cel mai grăitor exemplu în acest sens îl constituie recenta premieră la T.O.B. a operelor „Ora Spaniolă" de Maurice Ravel şi „Gianni Schicchi" de Giacomo Puccini.

Ce am putut constata ? Conţinutul muzical al fiecărei opere în parte a fost reliefat cu grijă, dirijorul acordînd atenţie celor mai mici amănunte ; un singuratec pizzicato la basi, un discret tremolo la viori sau un sunet prelungit, cald la corn, toate aceste elemente, aparent nesemnificative, dar în fond esenţiale cînd e vorba de o interpretare mare, au căpătat sens, au fost însufleţite. În orice moment s-a simţit trăirea intensă de către dirijor a muzicii redate. De altfel, a fost interesant de urmărit mimica dirijorului. Expresia feţii s-a dovedit a fi o oglindă fidelă a partiturii. Dar, nu este suficient ca „şeful de orchestră" să trăiască în orice clipă muzica, să cunoască legătura internă a structurii sonore pe care doreşte s-o însufleţească, ci felul cum reuşeşte, cu ajutorul mimicii şi al gesticii, să transmită orchestrei ceea ce simte. Deci, în cadrul muzicii orchestrale există o dublă transformare : de la grafica vizuală, în fond statică, la gestică şi de la aceasta la mişcarea în timp, a sonorităţilor.

Este lesne de înţeles că dacă stadiul intermediar — gestica — este deficitar nu poate fi realizată o interpretare de un anumit nivel. Analizînd modul de conducere al lui Paul Popescu, am observat că tocmai în transpunerea graficii muzicale într-o gestică clară, plastică, expresivă, trebuie căutat succesul realizărilor sale. Felul său plastic de a mînui bagheta, deopotrivă expresiv, elegant, tumultos, gingaş, urmăreşte liniile sinuoase al notelor ; mîinii stîngi, subliniid, reliefînd fraza muzicală, îi revine rolul de a mlădia melodia. Modelînd liniile orizontale, ea cere cantabilitatea.

Subliniind această latură, nu vrem să spunem că cealaltă, pregătirea minuţioasă a interpretării în cadrul repetiţiilor ar trece la el pe plan secundar. Dacă acum cîţiva ani, el a mai neglijat, cîte o dată, pregătirea, azi ea constituie o parte integrantă a procesului de interpretare. Nu este mai puţin adevărat că depinde în primul rînd şi de nivelul artistic, de posibilităţile tehnico-interpretative al colectivului orchestral cu care lucrează. Cu cît nivelul este mai ridicat, cu atît se reduce automat munca de pregătire. La multe orchestre din lume s-a încetăţenit obiceiul de a acorda dirijorului, una, două sau maximum trei repetiţii pentru un întreg program. Nu ştim dacă această modalitate este justă, dar sîntem convinşi că Paul Popescu, datorită calităţilor dirijorale pe care le-am relevat, poate face faţă oricărei situaţii. Succesele sale în străinătate stau mărturie.

Încercînd să clasificăm şefii de orchestră, observăm două tipuri de dirijori : primul care tinde spre o interpretare în care momentul este hotărîtor ; o interpretare unde intuiţiei îi este rezervat un loc deosebit de important, unde inspiraţia de moment hotărăşte soarta execuţiei. O asemenea concepţie reprezintă de fapt o sabie cu două tăişuri. Redarea, în cel mai fericit caz va fi strălucitoare, plină de viaţă dacă interpretul este dotat cu o intuiţie exactă a stilului, a formei, dacă simte conţinutul emotiv, găseşte tempo-ul just etc. Lipsa unuia din aceşti factori poate influenţa interpretarea în mod negativ. Al doilea tip, dirijorul „cerebral", va medita îndelung asupra fiecărui element al lucrării. El putînd explica orchestrei cel mai mic amănunt, este mai ferit de greşeli „grosolane" cu condiţia, însă, să-şi transpună în muzică ştiinţa sa, să reuşească a o transforma în artă.

La Paul Popescu, observăm o fericită îmbinare a celor două tipuri care, bineînţeles, există doar teoretic, pe hîrtie. Credem, însă, că latura dirijorului-gînditor, cîteodată, se cere afirmată mai viu în interpretările sale. Dar trebuie să recunoaştem că în cadrul ultimei sale manifestări, conducerea celor două opere, n-am simţit lipsa „intelectului" în muzică. Tocmai muzica lui Ravel a beneficiat din plin de „spiritualitatea" dirijorală. Sperăm că Paul Popescu va continua această linie.

Indiscutabil, azi, Paul Popescu se numără printre protagoniştii artei baghetei din ţara noastră. Activitatea sa este multilaterală.

Nu este de neglijat de pildă faptul că în timpul şederii sale la Timişoara, a condus cu elanul tineresc care-l caracterizează şi orchestra muncitorească din Reşiţa, contribuind astfel la ridicarea vieţii artistice din acest oraş.

Anul 1962 reprezintă în activitatea tînărului dirijor o cotitură. Pentru completarea studiilor, el este trimis la Viena. Aci, în unul din centrele muzicale universale cele mai importante i se oferă prilejul de a urmări pe cei

mai iluştri maeştri ai baghetei (pe Karajan, Schuricht, Böhm, Fournier, Sawalisch, Mazel, Mehta) nu numai în concerte ci şi la repetiţii, de a studia interpretările marilor interpreţi ca Kempff, Backhaus, Francescati etc. Tot aici, urmînd cu perseverenţă repetiţiile ansamblului Operei de stat din Viena, prinde dragoste pentru acest gen. El este impresionat de arta lu Karajan dar mai ales de cea a lui Böhm. La acesta din urmă el admiră respectul faţă de textul muzical, faţă de stil, căutarea esenţei în muzică, adîncirea partiturii, renunţarea la orice efect exterior.

Ca urmare a acestor studii intense, concepţia dirijorului se schimbă ; în arta sa vom putea constata influienţa binefăcătoare a artei majore audiată.

Reîntors în ţară, este chemat să dirijeze orchestrele din capitală şi din regiuni. Deseori a lucrat cu orchestrele Filarmonicii „George Enescu", Radiotelevizіunii, Cinematografiei, realizînd interpretări de prestigiu. Vom aminti doar de marele succes repurtat în cadrul celui de al III-lea Festival şi Concurs „George Enescu" în anul 1964, conducînd Orchestra Cinematografiei şi Corul „Madrigal" (Simfonia de cameră de George Enescu, Concertul pentru vioară şi orchestră de Haciaturian şi Magnificat de Bach).

Paul Popescu este chemat să conducă şi orchestre din străinătate ; astfel el a dirijat în Franţa, R. D. Germană, Cehoslovacia şi Polonia. Critica a găsit numai cuvinte de laudă la adresa dirijorului român. Vom cita un fragment din „Mitteldeutsche Neueste Nachrichten" în care criticul Rudolf Brinck, referindu-se la interpretarea simfoniei *Mathis der Maler* de Hindemith scrie : „A fost punctul culminant al serii. Paul Popescu s-a dovedit a fi un maestru al baghetei. El a dat orchestrei indicaţii pline de fineţe. Gestica sa este precisă, expresivă, plină de elan, evitînd însă orice poză. El a stăpînit în mod suveran dificila partitură (a dirijat totul pe de rost). Sub conducerea lui s-a cîntat avîndu-se ca obiectiv exprimarea prin mijloace muzicale a celor mai variate stări sufleteşti".

Despre concertul orchestrei „Société des Concerts du Conservatoire" din Roubaix (Franţa) putem citi în ziarul „Nord-Eclaire" : „În momentul sosirii şefului de orchestră — tînărul dirijor român Paul Popescu — s-a făcut linişte pînă în clipa în care acest mare magician al armoniilor a ridicat bagheta conducînd cu autoritate şi cu o superbă măiestrie... Mînuieşte cu o artă desăvîrşită orchestra. Are simţul nuanţelor şi am spune al poeziei. Ştie să imprime ansamblului mult entuziasm pe care îl comunică şi sălii".

Socotim că aceste două fragmente sînt suficient de grăitoare ; orice comentariu ni se pare de prisos.

În capitală, Paul Popescu este unul din animatorii principali ai muzicii de cameră. Nenumărate au fost concertele în cadrul cărora au fost oferite publicului bucureştean capodopere din literatura preclasică şi contemporană. Spaţiul nu ne permite decît să amintim doar cîteva : Simfonia şi cantatele de Anton Webern, opera „Orfeu" de Monteverdi, Kontra-punkte de Stockhausen, „Pierrot Lunaire" de Schönberg, Cantata de Igor Strawinski concerte de Corelli, Vivaldi, Händel etc., majoritatea lor constituind prime audiţii.

Repertoriul lui Paul Popescu este cuprinzător, dirijorul, după cum ne-a mărturisit, nu are preferinţe speciale. Este atras în mod deosebit tocmai de acea lucrare pe care o pregăteşte pentru concert. În consecinţă, aria sa este largă, de la Guillaume de Machault pînă la Stockhausen în muzica universală, de la primele lucrări din secolul trecut ale muzicii româneşti pînă la experienţele cele mai îndrăzneţe din zilele noastre, toate pot fi întîlnite în repertoriul său. De altfel, este demn de relevat faptul că Paul Popescu este un fervent propagator al muzicii autohtone. În programele sale şi-au găsit loc nenumărate lucrări româneşti, dintre care cele ale lui Enescu ocupă desigur un loc de frunte. Am putea înşirui o listă impunătoare de lucrări dirijate de el, o mare parte constituind prime audiţii. Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Dimitrie Cuclin, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduţa, Nicolae Buicliu, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Dumitru Bughici, Laurenţiu Profeta, Myriam Marbe, Mircea Istrate sînt nume de autori ale căror lucrări au fost tălmăcite de către Paul Popescu atît în ţară cît şi în străinătate. În fiecare concert ce a dirijat peste hotare a fost inclusă şi o lucrare românească.

În legătură cu promovarea lucrărilor româneşti dirijorul nostru are următoarea părere : „Publicul are dreptul să cunoască tot ce se compune la noi. Interpretului îi revine sarcina de a prezenta lucrările perfect finisate, la un înalt nivel artistic. Numai astfel auditoriul îşi poate face o imagine perfectă despre piesele respective. La rîndul său, publicul va alege ceea ce este bun şi trainic".

Vorbind în continuare despre activitatea multilaterală a lui Paul Popescu, trebuie să amintim activitatea sa în cadrul Conservatorului (din anul 1966 el este lector la clasa de orchestră, dînd împreună cu orchestra studenţilor concerte care se situează la un frumos nivel muzical), despre activitatea în domeniul publicisticii. De asemenea trebuie remarcate imprimările pe disc : Suita „Muntele Retezat" de Ion Dumitrescu, *Serenada a II-a* de Mihail Andricu, *Rapsodia în albastru* şi *Concertul în fa* de Gershwin, Selecţiuni din operetele „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, „Văduva veselă" de Lehar, canzonete etc. Preocupările recente ale dirijorului se îndreaptă spre operă.

Pe baza însuşirilor dovedite pînă în prezent, printr-o muncă perseverentă dirijorul se va afirma fără îndoială cu tot mai mult prestigiu în viaţa noastră artistică.

Cuprinsul

Lucrări noi pe șantierul creației (De vorbă cu un grup de compozitori) 1

DISCUȚII

Teodor Bratu
Individualitatea artistului și rolul social-educativ al operei sale 5

Gheorghe Firca
Însemnări despre drumul componistic al lui Diamandi Gheciu (La împlinirea a 75 de ani) 9

Dan Buciu
„Simfonia" de Zoltan Aladar 11

★

Cîntecul pentru copii și rolul său educativ 13

Din activitatea secțiilor de creație ale Uniunii compozitorilor 14

MOȘTENIREA ENESCIANĂ

Cornel Țăranu
Trăsături ale simfonismului lui Enescu 15

★

Repertoriu și interpreți la a IV-a ediție a Festivalului „George Enescu" 21

★

Traian Nanu
Confruntări de opinii pe tema :
Formarea și educarea gustului pentru muzică al publicului larg 22

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI

Cristian Ghenea
Mișcarea muzicală de la sfîrșitul veacului trecut și unele aspecte ale gîndirii estetice 27

MUZICA CONTEMPORANĂ

Ștefan Niculescu
Aspecte ale gîndirii teoretice și stilistice la Xenakis și Boulez 32

L. Gr.
Actualitatea internațională 35

DE PESTE HOTARE

E. Sohor
Muzica sovietică astăzi 36

CONCERTE — SPECTACOLE

V. Tomescu
Suita de balet de Mihail Jora pe un libret de Mariana Dumitrescu 38

C. Palade
Coruri patriotice 39

Grigore Constantinescu
Opere comice în premieră 39

Dumitru Marinescu
Suita de balet de Liviu Ionescu 41

Diamandi Gheciu
Muzică turcă 42

Costin Miereanu
Cluj. „Ritornele" de Vasile Herman 43

C. Răsvan
Tg. Mureș. Seară de balade 43

Dan Scurtulescu
Filarmonica din Tg. Mureș la București 44

Meline Poladian Ghenea
Lieduri 44

Andrei Porfetye
Dirijorul Paul Popescu 46

Sommaire

Sur quelques nouvelles oeuvres — Interview avec un groupe de compositeurs 1

DISCUSSIONS

Teodor Bratu
L'individualité de l'artiste et le rôle social-éducatif de son oeuvre 5

Gheorghe Firca
La création du compositeur Diamandi Gheciu (à l'occasion de l'anniversaire de sa 75-ème année) 9

Dan Buciu
„Simfonia" de Zoltan Aladar 11

★

La chanson pour les enfants et son rôle éducatif 13

L'activité des sections de création à l'Union des Compositeurs 14

L'HÉRITAGE D'ENESCO

Cornel Țăranu
Les caractéristiques du symphonisme enescien 15

★

Répertoire et interprètes à la IV-ème édition du Festival „Georges Enesco" 21

★

Traian Nanu
Opinions diverses sur le thème :
La formation et l'éducation du goût pour la musique 22

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Cristian Ghenea
Le mouvement musical et certains aspects de la pensée esthétique, à la fin du XIX-ème siècle 27

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Ștefan Niculesco
Aspects de la pensée théorique et stylistique chez Xenakis et Boulez 32

DE L'ÉTRANGER

Actualité internationale 35

E. Sohor
La musique soviétique d'aujourd'hui 36

CONCERTS — SPECTACLES

V. Tomesco
La suite de ballet de Mihail Jora sur un libret de Mariana Dumitresco 38

C. Palade
Des choeurs patriotiques 39

Gr. Constantinesco
Des opéras-comiques en première 39

Dumitru Marinesco
La suite de ballet de Liviu Ionesco 41

Diamandi Gheciu
La musique turque 42

Costin Miereanu
Cluj. „Ritournelles" de Vasile Herman 43

C. Răsvan
Tg. Mureș. Concert de ballades 43

Dan Scurtulesco
La Phylarmonique de Tg. Mureș à Bucarest 44

Méliné Poladian Ghenea
Des lieds 44

Andrei Porfetye
Le chef d'orchestre Paul Popesco 46

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația" — c. 5491

BIBLIOTECA CENTRALĂ

64.421

muzica

IULIE

1967

7

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVII Nr. 7 IULIE 1967

Sesiunea ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Între 10 şi 12 mai, în sala Studioului Conservatorului bucureştean s-a desfăşurat o sesiune de comunicări ştiinţifice, susţinute de cadrele didactice din învăţămîntul muzical superior. Iniţiată de catedra de istoria muzicii, sesiunea s-a axat pe o tematică privind situarea muzicii româneşti în contextul culturii contemporane universale. De la dezbaterea unor probleme mai ample — cum sînt comunicările profesorului Victor Giuleanu („Probleme privind elaborarea teoretică şi practică a conceptului de ritm muzical"), compozitorul Zeno Vancea („Legătura dintre tradiţie şi inovaţie, văzută în lumina dezvoltării creaţiei muzicale româneşti"), Ovidiu Varga („Relaţia dintre naţional şi universal în muzica europeană"), — pînă la dezbaterea unor idei legate de specificul limbajului muzical — prezente în comunicările lui Adrian Raţiu, Aurel Stroe, Miriam Marbé — Dan Constantinescu şi Vasile Herman (Cluj), Paul Jelescu — sau de specificul artei noastre interpretative, s-a putut observa prezenţa unor preocupări cu directă aplicabilitate în munca pentru formarea studenţilor Conservatorului. Un loc aparte l-au ocupat, în sesiune, comunicările care au analizat rolul personalităţii lui George Enescu — compozitor şi interpret — în evoluţia muzicii româneşti contemporane (comunicări susţinute de Ştefan Niculescu, Octavian Cosma, Dumitru Bughici, George Manoliu, Leontina Coban). De asemenea, se cuvin menţionate cercetările în domeniul folcloristicii, care au făcut obiectul materialelor prof. Emilia Comişel şi Gh. Ciobanu (Iaşi), în domeniul pedagogiei muzicale (Mircea Bîrsan, Dumitru Pop, Ion Vicol) şi în domeniul istoriei muzicii (Ioana Ştefănescu, George Pascu, Radu Negreanu, Viorel Cosma.)

Moment de deosebită importanţă pentru activitatea Conservatorului. Sesiunea ştiinţifică a marcat nivelul ascendent al pregătirii profesionale a cadrelor Institutului. Se cuvine să amintim, cu această ocazie, că Sesiunea a fost precedată de o serie de referate prezentate de studenţi în cadrul unui colocviu ştiinţific. Ar fi de dorit ca o astfel de sesiune să devină o tradiţie în viaţa Conservatorului, promovînd mereu aspecte noi şi interesante ale muzicologiei româneşti. În paginile Revistei, vom publica, începînd cu acest număr, o parte din comunicările acestei sesiuni.

Muzicologia contemporană și ideea de ritm

de prof. Victor Giuleanu

Multă vreme studiul teoretic al ritmului n-a constituit o preocupare distinctă pentru cercetările de specialitate, primele lucrări destinate anume ritmului fiind semnalate abia în a doua jumătate a secolului XIX și începutul sec. XX [1]).

Cauza întîrzierilor din acest domeniu al muzicologiei rezidă în faptul că ritmul, acest puternic mijloc de expresie al artelor, se manifestă, în creația muzicală, aproape totdeauna ca element intrinsec al melodiei și armoniei, nu de sine stătător. Numai rareori asistăm la opere de artă de natură exclusiv ritmică.

Compozitorul este animat fără îndoială — în procesul creației — de forța de expresie a ritmului, dar el concepe acest component al artei muzicale, după cum este firesc, în cadrul melodiei și armoniei, prin mijlocirea cărora se ajunge la forme de manifestare cu mult superioare exprimării numai prin ritm.

Teoreticianul, consecvent acestor stări de lucruri, a fost înclinat și el spre neglijarea discuțiilor despre ritm, tratînd mai cu seamă problemele care privesc formele și elementele intonaționale — melodice și armonice — și în mai mică măsură pe cele ritmice. Drept consecință, muzicologia a acordat mult mai multă atenție melodiei și în special armoniei, lăsînd multe din problemele ritmului muzical în afara preocupărilor sale.

Creația secolului nostru și în deosebi valorificarea muzicii de provenientă populară ne învederează însă că — alături de celelalte mijloace de expresie ale artei muzicale — formele ritmice s-au dezvoltat impetuos, iar știința muzicii este datoare să le cuprindă în principiile și considerațiile sale.

În zilele noastre se pune deci, firesc, întrebarea : *există posibilitatea conturării unei discipline teoretice cu preocupări speciale pentru problemele ritmului muzical ?* Fără îndoială că da ! Materialul teoretic complex pe care-l oferă arta muzicală din punct de vedere ritmic, precum și rolul deosebit pe care-l îndeplinește ritmul în determinarea limbajului muzical, ne îndreptățesc să acreditâm ideea dezvoltării — în cadrul muzicologiei — a unei discipline aparte despre ritm menită să facă și mai înțeles, în întregul său, *faptul artistic muzical.*

Cum poate fi organizată și concepută o asemenea disciplină care să ducă la tratarea — dacă se poate exhaustivă — a tezelor despre ritm ?

Mă gîndesc în primul rînd că ea trebuie să aibă în vedere două mari direcții sau laturi de preocupări :

— *teoria ritmului muzical* (latura sistematică);

— *evoluția ritmului* în cadrul formelor muzicale de la începuturi și pînă în prezent (latura istorică).

Celelalte aspecte multiple la care se pretează studiul ritmului (estetic, literar, fiziologic, psihologic, filozofic etc.), după cum este mai firesc, ar putea însoți tratarea teoretică și evolutivă ori de cîte ori este nevoie pentru înțelegerea și susținerea elaborărilor și analizelor acestor două importante laturi ale fenomenului ritmic.

În ceea ce privește aspectul dedus din *didactica ritmului* acesta poate constitui, fără îndoială, încă una din preocupările importante în studiul ritmului, dar care se integrează mai degrabă în domeniul științei *pedagogiei muzicale*, așa cum ne-au demonstrat atît de convingător muzicieni ca : Emile-Jacques Dalcrose, Paul Hindemith, Olivier Messiaen precum și alți pedagogi vestiți ai muzicii.

O dată stabilite, cele două direcții principale spre care trebuie să îndreptăm cercetările noas-

[1]. În această epocă apar cele dintîi lucrări consacrate ritmului muzical : „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik" de Rudolph Westphal (1880) ; „Le rythme musical" de Mathias Lussy (1885) ; precum și considerațiile mai consistente despre ritm din lucrările unor muzicologi vestiți ca : Hugo Riemann (1849—1919) ; Jules Combarieu (1859—1915) ; Maurice Emmanuel (1862—1938) ; Theodor Reinach (1860—1928) etc.

tre privind ritmul muzical, să vedem — în continuare — în ce ar consta *programul de lucru* sau planul elaborărilor ce ne-ar duce spre atingerea ţelului propus deja mai înainte : delimitarea unei discipline ştiinţifice aparte avînd drept obiect *ritmul.*

Cu alte cuvinte, să încercăm a schiţa principalele teze ce privesc atît *teoria* cît şi *evoluţia* fenomenului ritmic în arta muzicală din toate timpurile.

I. TEORIA RITMULUI

În problematica acestei părţi a ştiinţei despre ritm ar putea să se cuprindă tezele următoare :

Conceptul general despre ritm. De la sensul general al noţiunii de ritm spre ideea de ritm muzical. Ritmul în natură, în artă şi în muzică. Definirea strictă (specifică) a ritmului muzical. Unitatea organică dintre melodie, ritm şi armonie.

Ritmul muzical şi relaţia sa cu elementele care-l generează :

a) *raportul dintre ritmul muzical şi fiziologia sunetului :*

- — *durata* = elementul de structură al ritmului ;
- — *intensitatea* = elementul de invidualizare — sub forma accentelor — a ritmului ;
- — *înălţimea* = elementul de integrare a ritmului în substanţa melodico- armonică ;
- — *timbrul* = elementul de plasticizare a ritmului şi, implicit, a imaginii muzicale ;

b) *raportul dintre ritm şi elementele muzicale specifice :*

- — generarea ritmului prin schimbările melodiei ;
- — generarea ritmului prin schimbările intervenite în *armonie ;*
- — generarea ritmului prin suprapunerile polifonice ;
- — generarea ritmului prin schimbările modurilor *de atac.*

Fenomenul de viteză (tempoul) şi relaţia sa cu ritmul muzical. Probleme ale agogicii muzicale.

Delimitarea noţiunilor de *ritm* şi *metru.* Raportul teoretic şi estetic dintre cele două noţiuni.

Ritmica ştiinţă a formelor structurale în ritm.

Categoriile de ritm binar, ternar şi mixt (asimetric). Elemente tehnice şi de etos în cadrul acestor categorii.

Ritmuri excepţionale şi sensul lor estetic.

Metrica, studiul sistematic al măsurilor muzicale.

Măsuri de structuri binare, ternare şi mixte. Accentele metrice şi valoarea lor afectivă.

Corelaţia dintre *vers* şi *ritm.* Tipare ritmice în poezie şi corespondenţa lor în muzică.

Ritmuri de provenienţă populară : ritmul aksak, parlando şi giusto-silabic.

Procedee (mijloace) de dezvoltare a ritmului muzical :

a) procedee *elementare :* repetarea ritmică ; dezvoltarea ritmului prin pauze ; augmentarea şi diminuarea ritmică ; cumularea valorilor (legato şi punctul ritmic) ; sincopa ; contratimpul ; anacruza şi cezura ritmică ;

b) procedee *evoluate* (complexe) : imitaţia şi canonul ritmic ; recurenţa (ritmul în oglindă) ; ornamentaţia ritmică ; variaţiunea pe bază ritmică ; figuraţia ritmică în creaţia de stil armonic ; ritmul ostinat (pedala ritmică) ; ritmul timbral (coloristic) ; poliritmia şi polimetria orizontală şi verticală ; ritmul cu valori adăugate (O. Messiaen) ; ritmul nonretrogradabil (non-recurent) ; tehnica personajelor ritmice ; modurile de durate ; ritmul şi metrica serială etc.

În continuare ar urma să cunoaştem raportul dintre *ritm* şi *formele muzicale* care constituie corolarul consideraţiilor teoretice despre ritm, sinteza superioară menită să demonstreze că ritmul acţionează nu numai ca element motric intrinsec al celorlalte mijloace muzicale de expresie, ci şi pe planul mare al arhitecturii componistice unde intervine ca factor de echilibru şi simetrie a părţilor unei compoziţii conferind acesteia claritate şi soliditate în construcţie.

În finalul acestei părţi, o tratare de natură estetică — ar avea în vedere *rolul ritmului muzical în realizarea artistică a imaginii muzicale complexe* şi în redarea conţinutului emoţional al operei de artă.

II. EVOLUŢIA RITMULUI

Latura evolutivă a ritmului muzical ar putea cuprinde — la rîndul său — două aspecte : pe de o parte, *evoluţia conceptului sau ideii de ritm,* iar pe de alta, evoluţia însăşi a *fenomenului artistic* pe care-l reprezintă ritmul în creaţia muzicală a timpurilor.

A. *Evoluţia conceptului despre ritm*

Desigur, în acest domeniu ar trebui să pornim de la întrebarea cheie : *ce este ritmul ?*

Se ştie prea bine că filozofii, muzicienii şi oamenii de ştiinţă, în decursul veacurilor, au dat răspunsuri multiple şi variate acestei întrebări. Pînă şi economiştii au avut un cuvînt de spus în precizarea noţiunii de ritm cu aspecte, bine înţeles, care ilustrau domeniul lor de activitate, fără să mai amintim de strădaniile lingvisticii şi retoricii de a-şi formula şi ele un punct de vedere propriu cu privire la ritm.

Noţiunea de ritm, ca atare, a căpătat caracter de universalitate, circulînd în toate domeniile, în toate limbile, la toate popoarele şi peste toate timpurile.

În lumina posibilităţilor logice de cunoaştere şi studiere a fenomenului în diversele epoci şi datorită mai ales mijloacelor gnoseologice contemporane a apărut deci o adevărată problematică privind conceptul ritmic, o mare complexitate de idei urmărind cunoaşterea lui raţională (intelectuală), iar apoi, într-un ţel final, sesizarea (trăirea) însăşi a faptului artistic.

Din noianul atîtor idei despre ritm ar fi util să selectăm — pentru programul nostru — cîteva din cele mai importante în definirea conceptului. Am apela, în primul rînd, la *opinia filozofiei* (Heraclit, Democrit, Socrate, Platon, Aristot, Boetius, Cassiodor, Rousseau, Schelling, Spencer, Hegel, Neumann, Mach, Wundt, Ettinger, Bücher, Wallaschek şi alţii).

Ar urma apoi să ne dăm seama ce-au spus *ştiinţele exacte* despre ritm, în special ştiinţele matematice şi fizice.

În continuare, nu vom putea să trecem cu vederea cuvîntul foarte autorizat al *filologiei* despre ritm căutîndu-i sensul la poeţii antichităţii eline (Homer, Archilochos, Eschile) şi aducîndu-l pînă la filologia modernă.

În sfîrşit, pe noi muzicienii ne-ar interesa cel mai mult să ştim cum a fost privită noţiunea de ritm în *muzicologie*, în care caz ar trebui să ne adresăm părerilor exprimate încă cu două milenii înainte de către Aristoxenos din Tarent — întemeietorul muzicologiei — Aristide Quintilian, Dionysios din Halicarnas şi să continuăm cu acei vestiţi teoreticieni ai muzicii medievale („scriptores de musica medii aevi") cunoscuţi nouă, cum sînt : Isidor Hispalensis, Odon de Cluny, Ioannis Cottonis, Johannis de Garlandia, Magistrul Francon de Colonia, Marchetus de Padua, Philippe de Vitry, Adam de Fulda şi, în cele din urmă, să apelăm la gîndirea modernă din care n-ar trebui să lipsească opinii de mare prestigiu în muzicologie ca acelea ale lui Berlioz, Wagner, Westphal, Gevaert, Combarieu, Lussy, d'Indy, Gedalge, Riemann, ca să nu mai vorbim despre opinia marilor enciclopedii contemporane şi a muzicienilor timpurilor noastre.

Bogata ideologie despre ritm — conceptul ca atare — ne-ar demonstra pînă la urmă că ritmul este un principiu activ, creator, un fel de demiurg al muzicii şi, totodată, forţa care dă propulsie, sens şi conţinut imaginii muzicale complexe.

B. *Evoluţia fenomenului ritmic în arta muzicală a secolelor.*

Cît priveşte evoluţia ritmului muzical şi a formelor sale, se pot stabili şi aici cîteva coordonate care să marcheze etapele de desvoltare ale ritmului în istoria creaţiei muzicale în funcţie bine-înţeles şi de evoluţia celorlalte mijloace de expresie ale acestei arte.

Desigur, parcurgerea diverselor etape evolutive ale ritmului nu este un lucru atît de uşor cînd nu dispunem de documente decît numai pentru aproximativ 30 secole înaintea noastră. Or, vîrsta omenirii şi deci şi a artei noastre, se întinde, departe, cu mult peste cele trei milenii de cînd începem să avem unele mărturii, vestigii şi monumente care ne grăesc direct despre trecutul artei omeneşti.

Charles — Marie Widor, urmărind originea muzicii la vechii egipteni, afirma pe bună dreptate :

„Noi cunoaştem puţin despre originile muzicii. Sculptura egipteană ne prezintă un număr destul de mare de instrumente ; am exhumat o serie de morminte regale ; muzeul Louvre posedă flaute vechi de 15 secole înaintea erei noastre, tobe fără îndoială ceva mai vechi, apoi trei harfe dintre care una, cea mai completă şi elegantă, s-a păstrat ca prin minune. Din nefericire însă nici un papirus, nici un basorelief, nici o inscripţie nu ne dezvăluie secretul cantilenelor redate de aceste flaute, ritmurile acestor tobe şi acompaniamentul acestor harfe. În zadar am întreba obeliscul din Piaţa Concordiei [1]) — acest contemporan al lui Moise — care a auzit asemenea cantilene, căci el rămîne mut" (Initiation musicale, Librairie Hachette — 79 Paris p. 69).

De altfel, însăşi pătrunderea antichităţii greceşti, care avea o artă ritmică foarte dezvoltată, constituie azi o greutate din cauză că ne lipsesc documentele grăitoare pentru acele timpuri.

Rămîne aşa dar ca pentru o mare parte din evoluţia şi dezvoltarea ritmului muzical să ne folosim de ipoteze şi deducţii sau de datele ce ni le oferă celelalte arte înrudite ca : literatura, poezia şi dansul a căror legătură cu muzica este de necontestat pentru toate timpurile şi toate epocile.

Cu toate greutăţile ce ne stau în faţă, putem totuşi schiţa cîteva teze privind studiul evolutiv al ritmului pe etapele mari ale dezvoltării societăţii omeneşti, după cum urmează :

1. *Ritmul muzical la oamenii primitivi.*

Apariţia ritmului în procesul muncii. Conturarea ritmului artistic în stadiul cînd artele apar ca preocupare distinctă a omului.

Tot aici şi-ar găsi rostul şi răspunsul la întrebarea :

a apărut mai întîi melodia sau ritmul ?

Ritmul în monodia primitivă.

2. *Ritmul în muzica antichităţii.* Ritmul în arta muzicală a chinezilor, hinduşilor, egiptenilor, ebreilor şi, în mod special, ritmul la vechii greci ca fiind cel mai reprezentativ pentru această etapă.

Dezvoltarea ritmului în versul antic grecesc. De la ritmul poetic la ritmul muzical cvasi-inde-

[1]. Este vorba de obeliscul de Luxor, construit pe timpul lui Ramses II, care a fost adus la 1831 din Egipt şi aşezat în Piaţa Concordiei din Paris.

pendent. Elementele ritmice specific muzicale : hronos-protos, piciorul, măsura, arsis-thesis.

Modulația ritmică la vechii greci (metaboles).

3. *Ritmul în muzica evului mediu.*

a) *Musica plana* (cantus planus)
— ritmul în cîntecul gregorian
— raportul dintre ritm și melodie în cantus planus
— ritmul de inciză (școala de la Solesmes)

b) *Musica mensurata (ars cantus mensurabilis):*
— dezvoltarea ritmului în primele forme polifonice (ars antiqua)
— ritmul în creația populară medievală
— modurile ritmice medievale (muzica de ritm fix)
— ritmul în muzica mensurală (ars nova)

4. *Ritmul în creația polifonică*
— dezvoltarea ritmului după principiul imitației componistice ; ritmul în canon (ars canonica)
— ritmul în conduct și motet (motetul izoritmic)
— ritmul în chanson și madrigal

5. *Ritmul în creația instrumentală dinaintea lui Bach*
— ritmul în ricercar, rondo, pavană, gagliardă, allemandă, courantă, sarabandă, gigă, toccata pentru orgă etc.

6. *Ritmul în creația lui Johann Sebastian Bach.*
— ritmul în fugă ; determinarea și pregnarea prin ritm a principalelor elemente ale fugii : subiectul, răspunsul, contrasubiectul, dezvoltările contrapunctice libere ale subiectului, interludiile, transformările variate ale temei, strettoul de fugă etc.
— imitația ritmică în construcția fugii
— principiul variației contrapunctice și aspectele sale în fugă.
— ritmul în valuri (Wellenrhythmus)
— alte caracteristici ale formelor ritmice în opera lui Bach.

*

După Bach, aspectele evolutive ale ritmului muzical vor fi din ce în ce mai complexe și nu pot fi dezvoltate în amănunt în cadrul restrîns al unei comunicări științifice.

La orizont se va profila un alt mare pisc al artei muzicale *Ludwig van Beethoven*, care va realiza o nouă sinteză a creației muzicale cuprinzînd cuceririle acestei arte pînă la vremea sa, artă care va dezvolta la maximum tematismul muzical.

În acest stadiu de dezvoltare a muzicii, *ritmul va lua și el aspectul tematic*, fiind unul din elementele care — alături de celelalte mijloace de expresie — va determina și pregna tema muzicală.

După o oarecare stagnare adusă în evoluția ritmului de creația în stil armonic care dezvoltă cu precădere elementele intonaționale, curba grafică de dezvoltare a ritmului muzical va urma un *sens continuu ascendent* prin creația romantică și mai ales aceea a școlilor naționale în care ritmul popular — bogat și variat ca structură — va constitui elementul înviorător.

Prin creația secolului nostru formele de expresie ale ritmului muzical vor atinge însă *punctul culminant* al dezvoltării lor, într-o măsură în care putem considera aproape justificat atributul ce se acordă secolului XX, de „secol al ritmului".

Iată dar cîte probleme pune acest aspect al evoluției ritmului muzical în cadrul operei de artă de unde apare și mai evidentă necesitatea abordării cît mai complexe a tezelor privitoare la ritm.

Muzicologia contemporană are menirea — ba chiar datoria — de a dezvolta și împinge mai departe știința despre ritmul muzical punînd-o tot mai mult în slujba artei a cărei emanație este.

Prețuind tot ceea ce au realizat înaintașii noștri în domeniul tratării ritmului, credem totuși că a sosit timpul ca să se treacă la înmănuncherea într-o singură disciplină a tuturor problemelor decurgînd din studiul complex al ritmului muzical. Desigur, în această privință, un cuvînt important va avea de spus și muzicologia românească preocupată din ce în ce mai intens de cunoașterea și tratarea multilaterală a fenomenului artistic muzical.

Limbajul armonic și specificul național

de Adrian Rațiu

Specificul național al unei opere muzicale se reflectă, într-o măsură mai mare sau mai mică, în toate componentele sale, fiecare element al discursului muzical contribuind la realizarea acelui colorit aparte prin care se exprimă trăsăturile psihice distinctive ale unui popor. Astfel, alături de melodie și ritm, al căror aport la definirea specificului național s-a dovedit întotdeauna precumpănitor, armonia și polifonia, forma și instrumentația își au rolul lor bine determinat. Numai prin conlucrarea tuturor factorilor se poate tinde către o unitate de concepție și stil a operei de artă, în caz contrar specificul național limitîndu-se la un aspect pitoresc, decorativ.

Exponenții școlilor naționale au fost preocupați, încă de la început, de problema unei armonii adecvate cîntecului popular. Se știe că aceste școli, constituite în secolul XIX sau la începutul secolului XX, au apărut în țări a căror unică tradiție muzicală era aceea a creației populare ; or această creație, cu rădăcini străvechi și neinfluențată de dezvoltarea muzicii europene culte, se situa în afara sistemului clasic tonal. Caracterul modal și homofon al muzicii populare (cu puține rudimente de armonie), ridica probleme noi și deosebit de complexe. Cum nu putea fi vorba nici de renunțare la una din dimensiunile de bază ale muzicii culte, la gîndirea verticală, nici de edificare a unui nou sistem care să refacă întregul drum, de la simplu la complex — parcurs de sistemul tonal de-a lungul mai multor secole — singura soluție întrevăzută de compozitorii școlilor naționale a fost aceea a adaptării limbajului armonic clasic la realitatea sonoră respectivă. Reprezentanții școlilor naționale și-au însușit mai întîi tehnica armoniei tonale — care a stat la baza capodoperelor muzicii clasice și romantice —, iar apoi s-au străduit să-i aducă necesarele corective. Abaterile, la început destul de timide, de la regulile severe ale funcționalismului, și cazurile particulare din ce în ce mai frecvente au fost primele simptome ale modificării limbajului armonic, în scopul valorificării unei melodici esențialmente diferită.

În această direcție reprezentanții școlilor naționale au beneficiat pe de o parte de experiența anterioară a celor doi precursori de geniu, Chopin și Liszt — care în unele lucrări puseseră cu acuitate problema specificului național — iar pe de altă parte de stadiul de dezvoltare la care ajunsese limbajul armonic tonal. Contribuțiile inovatoare ale tuturor marilor compozitori romantici au avut ca urmare o evoluție rapidă, o subiectivizare și în ultimă instanță o diversificare a limbajului armonic (care în perioada clasică apăruse ca un limbaj unitar, perfect constituit și cu caracter obiectiv). Tocmai într-un asemenea moment a fost posibilă apariția și înflorirea școlilor naționale. Și dacă inovațiile compozitorilor romantici, culminînd cu Wagner, aveau să anunțe o criză a sistemului tonal, dimpotrivă, elementele înnoitoare aduse de aceste școli muzicale viguroase aveau să revitalizeze limbajul armonic. Este bine cunoscută influența armoniei modale a lui Musorgski — cel mai strălucit creator din puternicul grup al „celor cinci" — asupra unui compozitor ca Debussy, care, pe de altă parte, a știut să pună în valoare unele tendințe manifestate încă din muzica lui Wagner (cultivarea coloritului armonic „în sine" și întărirea autonomiei expresive a acordurilor). Punct de confluență al acestor orientări, muzica lui Debussy va avea o acțiune covîrșitoare asupra creației din secolul XX începînd cu noile școli na-

ționale născute la începutul acestui secol ; compozitori ca Bartók, Szymanowski, Stravinsky, De Falla au aflat în opera lui Debussy bogate sugestii înnoitoare.

Asupra momentului Debussy, date fiind consecințele prelungite ale operei marelui compozitor, se cuvine a stărui. Nou este nu numai limbajul armonic însuși ci și raportul acestuia cu ceilalți factori : melodie, ritm, formă. După melodia de tip clasic cu substrat armonic precis, după melodia romanticilor, ce devenise din ce în ce mai mult o emanație a armoniei, Debussy afirmă dreptul la existență al unei melodii eliberată de implicațiile armonice tradiționale — fapt deosebit de important pentru școlile naționale bazate pe un folclor monodic. De aici predilecția compozitorului pentru modurile heptatonice naturale și mai ales pentru pentatonie și hexatonie (scări lipsite de atracția sensibilelor). Și astfel, în plină hipertrofiere a armoniei cromatice, Debussy marchează revenirea la diatonie. Eliberează disonanțele de necesitatea rezolvării lărgind de fapt sfera consonanțelor, de la acordul perfect — pe care am putea spune că-l redescoperă — și pînă la agregate din cele mai complexe (cu none și undecime, sunete adăugate, etajări de cvarte etc.). Melodia acționează fie asupra structurilor acordice (pe care le generează, creîndu-se astfel o perfectă unitate bazată pe moduri), fie asupra înlănțuirilor (paralelismele armonice reprezentînd, de fapt, o proiectare a melodiei pe mai multe planuri, deci o modalitate de colorare a acesteia). Să mai adăugăm rafinamentul registrației, care contribuie la valoarea timbrală a acordurilor, precum și rolul armoniei în structurarea formei, pentru a înțelege felul cu totul nou în care conceptul armonic se îmbină cu cel orchestral și arhitectonic în opera debussystă.

Muzician francez cu atitudine declarată, Debussy reafirmă importanța specificului național dar fără a recurge la folclor propriu-zis și a funda o școală națională (uneori dimpotrivă, apelează la elemente exotice extraeuropene). Nu trebuie uitat că muzica sa se sprijinea pe îndelungata tradiție a artei franceze culte, de la polifoniștii Renașterii și claveciniștii preclasici pînă la modaliștii școlii Niedermeyer și creația lui Gabriel Fauré. În plus, așa cum dovedesc diferiți cercetători *, chiar și în epoca în care limbajul armonic prezenta un caracter unitar, muzica franceză reușise să-și afirme anumite trăsături distinctive. Armonia lui Debussy pune în valoare aceste tendințe dintotdeauna ale muzicii franceze : înclinația spre culoare și contemplare, transparența scriiturii, neîngrădirea elementului melodic de legile rigide ale funcționalismului („tiranul do" — după expresia lui Maurice Emmanuel).

* Jacques Chailley („Traité historique d'analyse musicale"), Paul Collaer („La musique moderne"), Roland-Manuel („L'evolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880" în „Histoire de la Musique" vol. II).

Un limbaj armonic atît de personal, și care nu s-a constituit într-un sistem, nu putea fi preluat nici măcar de compozitorii francezi ce i-au succedat lui Debussy, cu atît mai puțin de cei străini. În schimb nu a încetat nici pînă astăzi să ofere sugestii deosebit de prețioase diferitelor orientări muzicale contemporane. Dintre compozitorii amintiți mai înainte, care au profitat de experiența debussystă, Bartók la rîndul său, a înrîurit profund dezvoltarea muzicilor naționale din secolul XX.

Artist înaintat pentru care specificul național nu era sinonim cu separatismul și închistarea regionalistă, Bartók a deschis noi porți diferitelor școli muzicale contemporane, în urma cercetării profunde a unor vaste zăcăminte folclorice ale mai multor popoare și, în același timp, a indicat prin propriul său exemplu componistic calea de integrare în universalitate. Pe planul armoniei, tendința spre universalitate nu ar fi fost posibilă fără asimilarea unor cuceriri ale tehnicii din epoca sa. Bartók reține, alături de învățămintele artei lui Debussy, experiențele mai noi ale neoclasicismului (bitonalitate, tendință spre liniarism) și ale școlii lui Schönberg (utilizarea în cadrul unei muzici intens cromatice a procedeelor vechii polifonii). El pleacă de la armonizarea cît mai simplă și naturală a unor cîntece populare autentice, cercetînd latențele armonice ale melodiei și urmărind ca „melodia și toate adaosurile ei să dea impresia unei unități indivizibile". Preocuparea pentru o unitate deplină și o armonie organic crescută din celelalte elemente rămîne constantă și în creațiile de amploare în care folclorul este prezent numai prin esența sa : ethos, funcții modale, intonații și formule caracteristice, ritmuri. Compozitorul se oprește asupra unor idei melodice cu structuri primitive, cît mai puțin îngrădite armonic, care îi oferă libertatea de interpretare tonală și posibilități foarte variate de armonizare. Insistînd asupra fenomenului polivalenței sau conferind acordului, ca și Debussy, o existență proprie, Bartók urmărește, pe de altă parte, stabilirea de noi funcții sau procedee care să asigure coerența înlănțuirilor armonice : logica mersului vocilor (tematism, imitații, simetrii în oglindă, conducere treptată), axe functionale (înrudiri și atracții), pedale și ostinato-uri cu rol unificator, diversitate de structuri acordice (care asigură opozițiile stabilitate-instabilitate, consonant-disonant, desigur în acceptiuni mult lărgite). Printr-o sinteză a modurilor se acoperă întreaga scară cromatică păstrîndu-se însă o ordine, o supremație a centrilor tonali.

Creația românească și-a afirmat nota sa distinctivă încă de la sfîrșitul secolului trecut. În acea fază a dezvoltării ei muzica noastră era confruntată de probleme care, într-un fel mai mult sau mai puțin asemănător, erau cunoscute tuturor școlilor naționale apărute în epoca romantismului. Principala sarcină a compozitorilor consta — ca să-l citățm pe Brăiloiu — în „a-și apropia tehnicile occidentale și a le plia exi-

genţelor materiei noi pe care o foloseau". Remarcabile sînt, din această perioadă, piesele corale ale lui Musicescu şi Kiriac, bazate pe relaţii armonice modale şi celebrele Rapsodii ale lui George Enescu.

Într-o nouă perioadă, care începe în anii de după primul război mondial odată cu înfiinţarea Societăţii Compozitorilor, creatorii şi-au propus cercetarea şi exploatarea folclorului în toată varietatea şi profunzimea sa şi valorificarea lui în cele mai variate forme şi genuri ale muzicii culte. Din posibilităţile multiple pe care le oferea limbajul armonic contemporan, compozitorii au reţinut, dezvoltînd, tot ceea ce le putea folosi în tratarea unui material melodic cu caracter modal. Folclorul sătesc, adeseori arhaic, intră acum în atenţia compozitorilor care caută posibilităţi inedite de armonizare. Se cuvin a fi citate miniaturile instrumentale ale lui Sabin Dragoi, în care limbajul armonic dobîndeşte o deosebită prospeţime prin relaţii şi structuri acordice deduse din înseşi caracteristicile melodiei. O atitudine asemănătoare, cu diferenţele temperamentale firesti, se observă şi la ceilalţi compozitori de frunte. Soluţiile armonice cu puternică amprentă naţională sînt nenumărate. Ca material sonor, în majoritatea cazurilor, s-au folosit modurile naturale diatonice, uneori cromatizate, precum şi diferite interpenetrări modale. Să amintim de exemplu îmbinarea disjunctivă a tetracordurilor minore din muzica lui Paul Constantinescu, avînd ca rezultat scara ton-semiton, precum şi posibilităţi sporite de deplasare a centrilor tonali. Din folosirea nenumăratelor scări (preluate din muzica populară, bizantină, psaltică etc.) au rezultat relaţii specific modale, care nu se supun ierarhizărilor şi cadenţelor majorminorului clasic. Trăsăturile modale au influenţat şi structurile acordice : sînt frecvent folosite acordurile cu apogiaturi tipice (cvartă mărită, secundă mică ş.a.), precum şi acompaniamentele bazate pe ison şi ţiitură instrumentală (Mihail Jora : Cîntec din fluier, Ion Dumitrescu : Preludiu simfonic, Suita a III-a). Caracterul predominant melodic al muzicii populare a sugerat şi ideea emancipării crescînde a vocilor, a unei conduceri polifonice (Zeno Vancea, Sigismund Toduţă).

Toate aceste modalităţi apar şi la George Enescu începînd cu Sonata a III-a „în caracter popular românesc". În această lucrare de istorică importanţă pentru muzica românească compozitorul îşi pune problema specificului naţional într-un mod cu totul diferit, mult mai complex decît în Rapsodii, obţinînd o surprinzătoare unitate stilistică. Fidelitate faţă de sursele folclorice, purism, specific national sub toate aspectele posibile, nu înseamnă la Enescu restrîngere, renunţare, sărăcire a limbajului muzical ci cu totul dimpotrivă. Sonata a III-a, prin plenitudinea şi originalitatea ei, nu încetează de a ne uimi şi astăzi, după patru decenii. Tudor Ciortea a surprins caracteristicile de bază ale tehnicii armonice enesciene din această lucrare, procedeul de alunecare a centrului tonal, starea de indecizie tonală (de plutire, creată prin suprapunerea a două acorduri tonice în relaţie de cvintă), efectele de bitonalism, isonurile (sub formă de anacruze puternic disonante) ş.a.

S-ar mai putea adăuga la acestea structurarea variată a agregatelor armonice, pe bază de terţe sau cvarte, de la acorduri incomplete, neutrale, pînă la conglomerate masive, precum şi principiul eterofoniei, ce avea să fie dezvoltat în lucrările ulterioare. Alături de multele acorduri cu note adăugate cunoscute, apare frecvent şi trisonul major cu secundă mărită — care poate fi interpretat şi ca acord mixt major-minor, deci corespondentul armonic al intonaţiilor melodice-cheie din întreaga creaţie enesciană. Apar şi acorduri complexe care însumează un întreg mod, de exemplu acordul strîns mi-fa-sol bemol-si-do, pe care este expusă tema centrală din final (cupletul II, cu variaţiuni). Cea de a şasea notă a modului, re diez, revine insistent la vioară. Acestea alcătuiesc un mod de tipul scărilor complementare simetrice mult utilizate în creaţia românească contemporană. Ulterior vioara cadenţează şi pe la, ca o scurtă modulaţie la o scară modală înrudită, un alt mod complementar de şase sunete. La sfîrşitul variaţiunilor vioara desfăşoară o scară neoctaviantă extrem de interesantă, formată din nouă sunete : si, do, re diez, mi, fa, sol diez, la, si bemol, do diez. În sfîrşit, să mai amintim şi acel cluster final (acordul do dublu diez — re diez — mi — fa dublu diez — sol diez — la) care împreună cu nota si bemol, prezentă într-o mişcare ostinato, întregeşte o scară de la cu totul unică, formată din semitonuri, o secundă mărită şi o secundă dublu mărită (şi nici un interval de ton !). Dacă acest conglomerat armonic subliniază un moment de intens dramatism, în alte lucrări Enescu foloseşte clustere cu sensuri expresive diferite, adeseori în nuanţa pp (Oedip, Impresii din copilărie, Sonata nr. 2 pentru violoncel şi pian — partea a II-a, Suita sătească).

Cu asemenea experienţe pe tărîmul armoniei, cu realizări artistice care reprezintă modele strălucite de ilustrare a specificului naţional, muzica românească contemporană este astăzi mai puţin ameninţată de acea „lipsă de congruenţă între structura melodică şi armonică, ... elemente provenite din sfere culturale deosebite" la care se referea Zeno Vancea. Plecînd de la sugestiile de limbaj modern oferite din plin de opera enesciană şi, în general, de la trăsăturile caracteristice ale muzicii noastre culte — care constituie azi o adevărată tradiţie ce nu exista cu decenii în urmă — descoperind, în continuare, noi resurse ale folclorului, selectînd din muzica universală acele elemente, oricît de noi, care se dovedesc compatibile cu trăsăturile de bază ale muzicii noastre, creaţia românească contemporană se distinge printr-un evident specific naţional, chiar şi atunci cînd, în urma unui proces de intensă transfigurare, folclorul nu mai apare sesizabil. Aşa cum muzica franceză a prezentat

întotdeauna trăsături distinctive față de cea germană, reflectate și în armonie, și în muzica românească contemporană analiza limbajului armonic ne poate indica în ce constă acea notă particulară pe care străinii o intuiesc imediat.

Dintre lucrările mai recente care pot oferi nenumărate exemple ne vom mărgini să amintim cîteva. Theodor Grigoriu (Omagiu lui George Enescu) și Ștefan Niculescu (Cantata III-a) pleacă de la principiul enescian al eterofoniei. Același principiu se îmbină la Cornel Țăranu (Sonata pentru flaut și pian, Simetrii) cu elementele improvizatorice, originare din cîntecul lung sau cu elemente de ostinato ritmico-armonic. Anatol Vieru folosește structuri acordice derivate din mod : acordul major-minor (Lupta cu inerția, Concertul pentru violoncel) sau clustere (Concertul pentru violoncel, partea III-a, acord ce rezumă pe verticală tema folclorică a violoncelului solo). Tiberiu Olah (Cantata cu cor de femei, Coloana infinită) și Liviu Glodeanu (Suita pentru cor de copii, Mișcare simfonică) folosesc cu insistență acordul format dintr-un interval de cvintă și cele două sensibile interioare, ca și suprapunerea cvartă mărită — cvartă (ambele provenind din formula „gălăua"). Pe acest ultim acord, cu efecte de bucium, se bazează și partea a II-a din „Monumentum" de Aurel Stroe, compozitor care urmărește cu deosebită consecvență realizarea unei unități modale între toate elementele componente. Majoritatea acestor compozitori precum și mulți alții (Dan Constantinescu, Doru Popovici, Myriam Marbé, Wilhelm Berger, Mircea Istrate) urmăresc o integrare a unor procedee seriale în cadrul limbajului de nedesmințită esență modală.

Așa cum modalismul lui Debussy, Enescu, Stravinsky, Bartók, și limbajul lor armonic derivat din acesta, nu se situa în urma unor inovații realizate pe cu totul alte căi de școala vieneză, modalismul din muzica contemporană — la a cărui mare mișcare creația românească aduce o contribuție distinctă — reprezintă una din direcțiile principale de dezvoltare ale muzicii din secolul XX.

BIBLIOGRAFIE

BERGER WILHELM : „Armonia — posibilități și limite", în Muzica nr. 7/1964.

BERGER WILHELM : „Despre premisele modalismului contemporan", în Muzica nr. 12/1966.

BRAILOIU CONSTANTIN : „Lărgirea sensibilității muzicale față de creația folclorică și extra-occidentală", în Muzica nr. 10/1965.

CHAILLEY JACQUES : „Traité historique d'analyse musicale", A. Leduc, 1951.

CIORTEA TUDOR : „Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu", în Studii de muzicologie, vol. II, 1966.

COSTÈRE EDMOND : „Mort ou transfiguration de l'harmonie", Presses Universitaires de France, 1962.

SIOHAN ROBERT : „Horizons sonores", Flammarion, 1956

VANCEA ZENO și NICULESCU ȘTEFAN : „Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii", în Muzica nr. 3/1966.

Amintiri despre George Enescu

Interviuri cu :

Jean Pierre Rampal

Flautistul Jean Pierre Rampal s-a născut la Marsilia unde şi-a făcut şi studiile. Îndrumarea muzicală a primit-o aproape exclusiv de la tatăl său, Joseph Rampal, profesor de flaut la Conservatorul din Marsilia. Titular, la absolvenţă, al Premiului I, Rampal a plecat apoi la Paris unde o vreme a urmat cursurile Facultăţii de medicină, fără să neglijeze însă studiul flautului la Conservator. Ulterior s-a consacrat cu totul muzicii. A făcut parte din „Société des instruments à vent". Curînd însă a optat pentru cariera de solist. Ca virtuos strălucit al flautului (un flaut de aur, nu numai la figurat), Rampal a cîntat pretutindeni : în Europa, cele două Americi şi Africa, Australia, apoi Japonia. A fost şi este, deasemenea, solistul marilor festivaluri internaţionale de la Salzburg, Besançon, Edinburg, Mexico ş.a. În calitate de membru al amintitei „Société des Instruments à vent" a executat partida de flaut la prima audiţie a simfoniei de cameră de George Enescu, în sala Gaveau de la Paris. Atunci l-a cunoscut pe George Enescu.

— *Primele impresii sînt îndeobşte cele mai vii, mai penetrante şi totodată trainice. Ce ne puteţi spune, în această ordine de idei, în legătură cu George Enescu ?*

— Cînd l-am cunoscut personal, la Gaveau, pe Maestru *(de auditu* avusesem prilejul să-l urmăresc interpretînd Trio de Ravel, la comemorarea acestuia), reputaţia şi prestigiul său îmi erau familiare. Am fost însă pur şi simplu fascinat de personalitatea marelui muzician, a cărei glorie, pot afirma, este în permanentă ascensiune.

George Enescu avea o privire scînteietoare, oglindă a mobilităţii sale spirituale, şi o bunătate de-a dreptul cuceritoare. Ulterior m-am ataşat de marele muzician ; aveam să cîntăm împreună, să-l frecventez în rue de Clichy, la Paris, unde şi-a petrecut ultimii ani.

— *Cum a fost primită Simfonia de cameră ?*

Lucrarea a avut succes atît în rîndurile muzicienilor — şi mă refer în primul rînd la cei din orchestră—cît şi ale publicului. Este o piesă, ca să-i spun aşa, de avangardă care cere o mare concentrare la audiţie, ca şi la execuţie. Ea reflectă o gîndire profundă, pentru a nu mai vorbi despre măestria scriiturii muzicale. După prima audiţie, George Enescu a remaniat, întrucîtva, lucrarea. Este, evident, o piesă de mare interiorizare. De aici şi pînă la un succes *eclatant* pe lîngă marele public, cred că este totuşi o oarecare distanţă, ce se micşorează, însă, cu trecerea vremii.

— *Aţi cîntat împreună cu maestrul, muzică de Bach, de Enescu etc. Amintirile dv. ?*

Şedinţele de muzică de cameră laolaltă cu maestrul s-au gravat pentru totdeauna în amintirea mea. George Enescu era spiritual, avea un umor de subtilă calitate. A vorbi cu el despre muzică, despre artă, însemna o adevărată încîntare. Cultura sa era vastă: alături de aceasta, bunătatea-i neasemuită se revărsa în muzica pe care o crea, pe care o interpreta.

— *Enescu la pian ?*

În primul rînd tehnica sa înaltă era perfecţiunea însăşi. Acompaniamentul ca şi participarea-i, la egal, în sonate, îmbrăca formele celui mai cuprinzător simfonism. Enescu se afla de mult în acea zonă superioară a marilor artişti care stăpînesc atît de bine instrumentul lor încît nici nu se mai gîndesc la el. Vreau să spun că era cu totul eliberat de grija execuţiei. Către aceasta m-am silit, la rîndu-mi, să ajung, în cariera mea.

— *Cum se manifesta la repetiţii ?*

George Enescu avea exigenţele sale, cerea, totdeauna, cîntul cel mai natural. În interpretarea lui Bach, îndeosebi, reclama multă expresivitate, cu evitarea oricăror efecte explozive : „Fără dinamită" obişnuia el să spună.

Am cîntat astfel, împreună cu maestrul şi cu Christian Ferras, Concertul Brandemburgic al 5-lea, de Bach şi mă mîndresc, de asemenea, că am cîntat laolaltă *Cantabile şi Presto* minunatele sale piese de muzică de cameră pe care le-am înregistrat la casa de discuri Philips, ca un omagiu. Aveam să le interpretez puţin mai tîrziu în cadrul turneelor mele de concert în Japonia, unde s-au bucurat de mult succes. Sînt piese de concert pe care le-am înregistrat, dealtfel, şi în Japonia.

— *Opinia dv. despre arta interpretativă a lui George Enescu ?*

— Mă voi referi la violonistica şi pianistica enesciană, în măsura în care colaborarea noastră mi-a oferit posibilitatea de a le cunoaşte mai îndeaproape.

Maestrul îşi eşafoda magnificele sale interpretări pe temelia singură a tehnicii sale înalte. Ceea ce izbea la George Enescu era însă faptul că atît la pian cît şi la vioară, el nu mai era preocupat de instrument. Cred că singura poziţie care poate asigura o interpretare de adevărată ţinută artistică, este degajarea de grija execuţiei. Şi din acest punct de vedere Enescu a constituit un exemplu luminos, pentru mine, ca şi pentru mulţi alţi interpreţi.

— *Cum îl apreciaţi pe Lipatti ?*

Interpreţi de talia acestui incomparabil artist se nasc foarte puţini într-un secol. Deocamdată, un pianist care să cînte cu aceeaşi măestrie şi profunzime un repertoriu universal, dela Bach la Chopin, încă nu a apărut. Pînă în prezent Lipatti nu are înlocuitor.

— *Preferințe de repertoriu?*

Iubesc mult muzica barocului: Tellemann, Couperin, Bach, Haendel, Frantișek Benda. Cît privește Mozart, este dumnezeul meu. Aceasta nu înseamnă însă că las de-o parte compozitorii contemporani ca André Jolivet de pildă. În vremea din urmă am aflat, cu prilejul manifestărilor mele la Festivalul „Primăvara la Praga", un compozitor ceh care m-a interesat mult: Jindrich Feld. Concertul său pentru flaut și orchestră mare de coarde este scris cu sensibilitate și bun gust oferind solistului largi posibilități de interpretare. L-am înregistrat la casa de discuri *Supraphon.*

— *Un cuvînt și despre instrumentul pe care îl mînuiți.*

Este un flaut realmente de aur, care răspunde excelent tuturor solicitărilor, tuturor intențiilor interpretative. Un bun instrument este ca un stradivarius. Isaac Stern sau David Oistrach cîntă pe asemenea instrumente excepționale. Cred însă că ei ar putea să cînte foarte bine și pe instrumente mai puțin ilustre. Dar un Stradivarius în mîna unui artist mediocru nu va însemna mare lucru. În ceea ce mă privește, găsesc onest să afirm că îmi este foarte plăcut să cînt la acest flaut.

Despre vizita dv. în România?

Intenționam mai de mult să cunosc patria de obîrșie a lui George Enescu, precum și publicul dv., ale cărui însușiri artistice sînt notorii și cu care noi, francezii, avem afinități multiple.

Am găsit un auditor extrem de receptiv, de cald, atît la București cît și la Cluj. Este un public latin, care te inspiră, foarte apropiat de publicul parizian.

O dorință?

Doresc, din inimă, să revin în mijlocul dv. unde m-am simțit atît de bine — ne-a afirmat în încheierea amabilei sale convorbiri — Jean Pierre Rampal.

I.-V. PANDELESCU

Prof. Alexandru Rădulescu

— *Caracterul prodigios al memoriei enesciene a intrat de mult în legendă. Ați avut prilejul să constatați personal acest lucru?*

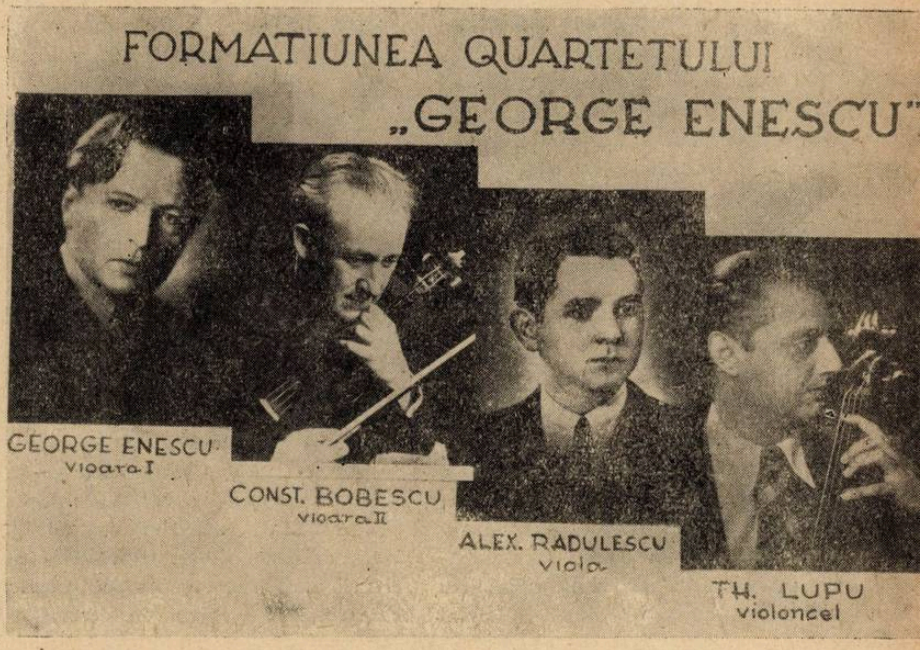
— Un mare artist și pedagog, Vincent d'Indy, a spus cîndva: „Dacă printr-o absurdă și catastrofală întîmplare, opera scrisă de Beethoven ar fi distrusă... nu cunosc decît un singur om, dintre toți cîți trăim azi, care ar putea s-o refacă din memorie în întregime, și acesta e George Enescu". Întrebîndu-l pe marele nostru muzician dacă într-adevăr e așa, mi-a răspuns cu un ton care exprima modestia: „Nu totul. Simfoniile, cvartetele, triourile, Fidelio, Missa". Cu alte cuvinte, aproape totul. Cunoscîndu-l îndeaproape, pot afirma că își însușise în întregime operele unor școli și epoci dintre cele mai diferite, de la Wagner pînă la Balakirev.

— *Ați avut fără îndoială, nenumărate prilejuri de a-l vedea pe marele artist manifestîndu-se ca violonist, pianist sau dirijor...*

— N-aș putea spune exact de cîte ori l-am ascultat cîntînd la vioară, dar pot afirma că cine l-a auzit nu-l mai poate uita. Îmi răsună încă în urechi tonul de o inefabilă căldură sufletească și port în amintire momentele de farmec pe care le crea, atunci cînd se așeza la pian. La pupitrul de dirijor? Cine oare va reuși să-l evoce vreodată în această ipostază? Învăluia irezistibil orchestra, transfigurat de intensitatea emoțiilor ce se transmiteau într-un continuu flux și reflux de la el la orchestră și apoi la public.

— *Cînd l-ați văzut pentru prima oară?*

— Era în toamna anului 1916, în plin război mondial. Nu pășisem încă pragul adolescenței. Faima ilustrului nostru artist îmi aprinsese imaginația, personalitatea sa îmi trezise admirația. Începuse să capete în mintea mea de copil proporții de legendă. Pretutindeni vedeai oameni forfota, spitalele gemeau de răniți, era o atmosferă încărcată de griji și încordare. Într-una din sălile Spitalului Militar, instalat temporar în localul fostului Liceu „Sf. Gheorghe:", s-a anunțat participarea lui Enescu la o reuniune alături de cîntăreții: George Folescu, Jean Atanasiu, Vasile Rabega, Costescu Duca ș.a. Sala era ticsită. Se aștepta apariția artiștilor. La ora fixată a apărut însă numai George Enescu, a cărui punctualitate era uimitoare. Îmi vine greu să redau impresia pe care a lăsat-o apariția sa asupra sufletului meu de copil. Era în floarea vîrstei. Abia împlinise 35 de ani. O înfățișare cu adevărat impunătoare, degajînd vigoare și vitalitate robustă,



învăluite de privirea sinceră a ochilor săi albaştri-verzui aţintiţi parcă spre ţainice depărtări. Enescu trebuia să cînte la vioară. Neprezentîndu-se însă pianistul acompaniator, s-a aşezat fără nicio ezitare pe scaunul din faţa pianinei. Majoritatea ascultătorilor din sala de spital făceau cunoştinţă pentru prima oară cu un astfel de instrument. Intuind acest lucru, Enescu începe a fluiera o doină, acompaniindu-se discret, tremolat, vraja cîntecului său aşternîndu-se asupra tuturor ca un balsam, ca o mîngîiere. Aşa l-am cunoscut pe Enescu. Şi ceea ce imaginaţia mea de copil reţinuse la această primă apariţie, nu s-a desmînţit niciodată mai tîrziu, de-a lungul anilor.

— Vă-am ruga să vă referiţi la perioada „cvartetelor" pe care le-aţi interpretat alături de maestru.

— În toamna anului 1941, Ionel Perlea — pe atunci directorul Operei — mi-a comunicat dorinţa lui Enescu de a alcătui un cvartet cu Constantin Bobescu — vioara II, Theodor Lupu — violoncel şi eu la violă. După cîteva observaţii despre caracteristicile şi valoarea cvartetelor beethoveniene (pe care şi le însuşise de la profesorul său Helmersberger al cărui bunic cîntase cu Beethoven), am început repetiţiile cu Cvartetul nr. 7 op. 59, migălind cîte 5—6 ore pe zi, după care Enescu declara cu un aer satisfăcut: „Astăzi ne-am cîştigat dreptul la masă". Cu ocazia repetiţiilor cvartetelor, Enescu şi-a lăsat dezvăluite două dintre multiplele sale calităţi: nu-şi impunea niciodată personalitatea spre a nu o înăbuşi pe a noastră, ci dădea impresia unei colaborări colegiale, pe plan de egalitate, ceea ce făcea să ne apropiem de desăvîrşire; excepţionala sa putere şi dragoste de muncă, prilejuindu-ne să descoperim intenţiile beethoveniene nesemnalate în partitură. Posesor al unei uimitoare tehnici a arcuşului, schimba la fiecare revenire felul de execuţie păstrînd însă de fiecare dată linia amplă a stilului.

Se apropia clipa primului concert public. Eram înfrigurati, pătrunşi de răspunderea pe care o aveam cîntînd alături de Enescu. Simţind parcă acest lucru, pentru a risipi din primele clipe intimidarea, ne-a apropiat tainic de el, prin privirea sa adîncă şi magnetică, contopindu-ne parcă într-un singur executant cu mai multe mîini. Nu ştiu dacă altor artişti li s-a întîmplat să trăiască asemenea clipe! Pentru mine însă momentul rămîne de neuitat.

Dumitru I. Devesel

— Ştim că aţi participat în calitate de jurisconsult la prima adunare generală a membrilor „Societăţii compozitorilor români" prezidată de George Enescu. Ce ne puteţi împărtăşi despre acest eveniment?

— Deşi fusese înfiinţată de 8 ani (1920), societatea nu dispunea de un sediu propriu, neprimind nici un ajutor material din partea statului. Abia în primăvara anului 1929, la adunarea generală, prezidată de marele muzician, se trece la modificarea vechiului statut şi la reglementarea drepturilor de autor ale compozitorilor. Printre cei care au sprijinit cu căldură această acţiune aş aminti pe Nicolae Iorga, Vasile Pîrvan, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Ralea.

— Este îndeobşte cunoscut faptul că George Enescu folosea orice prilej pentru încurajarea şi promovarea muzicii româneşti. Ca unul care aţi trăit în preajma maestrului...

— Pentru atragerea publicului la concertele unde figurau compoziţii româneşti, Enescu nu precupeţea niciodată timpul, efortul şi prestigiul său, fie dirijîndu-le fie interpretîndu-le la vioară sau pian. Întotdeauna, prezenţa sa impunea publicului primele audiţii româneşti, foarte puţin gustate pe acea vreme. Acelaşi lucru l-a făcut marele muzician şi în concertele date peste hotare. Includea în toate programele şi cîte o lucrare românească. Îndemnurile şi sfaturile sale au izbutit să dureze înlăuntrul Societăţii compozitorilor români, o legătură trainică, afirmată prin respectul reciproc, sporind rîvna artistică a acestora.

— Mi se pare interesant ca mergînd pe urmele acestor amintiri, să depănaţi cîteva în ce priveşte legătura între Enescu, Brăiloiu şi muzica populară.

— Brăiloiu, pe atunci secretar al societăţii, vădea o veşnică neliniştе în ce priveşte găsirea mijloacelor procurării de fonduri în vederea culegerii şi înregistrării imensului material folcloric existent în toate regiunile patriei şi mai ales, era preocupat de valorificarea acestuia. Privea în permanenţă cu grijă fenomenele de pervertire a muzicii populare prin comercializarea acesteia. Casele de discuri urmăreau realizarea de beneficii fabuloase cu cheltuieli minime, neacceptînd promovarea tarafurilor sau a rapsozilor populari din diferite colţuri ale ţării, utilizînd în acelaşi scop puţinele formaţii bucureştene similare. Un astfel de procedeu însemna fără îndoială, alterarea tezaurului folcloric cu specific zonal, păstrat cu sfinţenie din tată-n fiu, secole de-a rîndul, transformarea majorităţii melodiilor executate după gustul, uneori îndoielnic, al unor lăutari excesiv solicitaţi.

— Cum erau învinse pe acea vreme greutăţile cauzate de lipsa magnetofonului?

— E o problemă la rezolvarea căreia aportul lui Brăiloiu rămîne de necontestat. Societatea de Radiodifuziune apela pentru ilustrarea muzicală a programelor, la casele editoare de discuri şi cel mai adesea la prezenţa directă a orchestrelor în studio. În dorinţa de a obţine înregistrări cît mai diverse şi de bună calitate, Brăiloiu propune şi obţine controlul din acest punct de vedere, în cadrul arhivei de folclor, al tuturor înregistrărilor cu muzica populară. Aceleaşi discuri „filtrate" la institut sub directa sa îndrumare, luau drumul Radiodifuziunii, îmbogăţind programele genului popular. Astfel, între anii 1937—1938, Brăiloiu încheie cu Radiodifuziunea unul dintre cele mai importante contracte pentru acea vreme, urmînd a livra peste 1000 de discuri cu muzică populară, la alegerea sa, din toate regiunile ţării, cu orchestre şi cîntăreţi selecţionaţi şi îndrumaţi în cadrul institutului, bineînţeles şi prin intermediul caselor de discuri „Columbia" şi „Electrecord".

Brăiloiu era în culmea fericirii. Muncea neobosit zi şi noapte participînd la toate operaţiunile (developări, galvanizări, reproduceri, prese, şlefuiri etc.) reuşind cu tot ce înregistra să îmbogăţească în acelaşi timp şi arhiva de folclor. După livrarea primelor garnituri ce totalizau abia 30 de discuri, cei de la Radio se declară nemulţumiţi de „simplitatea" înregistrărilor, de „lipsa de orchestraţie bogată, plăcută auzului" şi de cîte altele. Cereau ca

Brăiloiu să continue înregistrările în acest sens, la care bineînțeles, savantul refuză categoric. Singurul muzician din cadrul Radiodifuziunii care era întru totul de partea lui Brăiloiu a fost Theodor Rogalski. Am fost trimis de Brăiloiu la vila „Luminiș" din Sinaia, unde se afla la acea vreme Enescu, spre a-l încunoștiința și a-i cere părerea asupra acestei situații.

Înarmat cu un patefon, cele 30 de discuri și fișele documentare întocmite cu competență și minuțiozitate de Brăiloiu, am pornit la Sinaia într-o după-amiază a lunii iulie (1938), înfățișîndu-mă maestrului care ca de obicei, m-a primit cu bucurie. A ascultat fără întrerupere, pînă seara tîrziu, de cîte două ori cele 30 de discuri. Voi încerca să reproduc din memorie, prețioasa părere a lui George Enescu, care, spre satisfacția deplină a lui Brăiloiu, a avut darul miraculos de a pune capăt unui conflict și a spulbera, poate mari deziluzii : „Cîntecul popular trebuie redat așa cum e la obîrșia lui, cu lăutarii și cîntăreții din partea locului. Aceasta-i tot farmecul lui. Îmi plac și cîntecele, îmi place și execuțiunea lor. Ceea ce-i minunat e înfățișarea cîntecului prin specificul său regional, orchestră și cîntăreț. Spune-i, te rog, lui Brăiloiu că-l felicit din toată inima, că se află pe un drum sănătos, și-l rog să continue tot așa mai departe". Descriindu-i felul în care m-a primit și mai ales, cum a apreciat discurile, pe Brăiloiu l-au podidit lacrămile. Printre melodiile ascultate, Enescu recunoscuse cîteva de prin Nordul Moldovei, pe care dînsul le executase împreună cu lăutari, în perioada începuturilor sale violonistice.

De la stînga la dreapta : George Cocea, George Enacovici, Ștefan Ionescu, Const. Stroescu, George Enescu, Nicolae Missir, Gabriel Năruja și Vasile Jianu

Gabriel Popescu-Năruja

— În ce împrejurări ați abordat paginile din creația enesciană de căpetenie, opera Oedip ?

— Era în luna mai a anului 1936, la foarte puțină vreme de la prima reprezentare (13 martie) a capodoperei enesciene pe scena Operei Mari din Paris. Semnături de prestigiu au marcat în presa pariziană importanța premierei, iar la noi au apărut elogioase articole ale lui N. Iorga, M. Jora, Em. Ciomac, C. C. Nottara ș.a. În sala „Dalles" urma să aibă loc sub auspiciile Asociației „Muzica nouă" cea de a cincea conferință experimentală prezidată de Emanoil Ciomac ; în program figurau, printre altele, un fragment din actul II, tabloul 2 (omorîrea lui Laios). Îmbolnăvindu-se baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, am fost chemat în grabă la maestrul Mihail Jora, cu două zile înainte de spectacol. După o scurtă introducere, maestrul, care pregătise știma, s-a așezat la pian, descifrînd împreună, înfiorați de-opotrivă de vraja fără seamăn a muzicii enesciene. În concert am cîntat alături de Constantin Stroescu, care interpreta rolul păstorului, și Vasile Jianu, care își însușise excelent dificilul solo de flaut, toți trei fiind susținuți cu măiestrie de acompaniamentul pianistic al lui Mihail Jora.

Acest an 1936, îl consider cel mai important eveniment din cariera mea artistică, prilejuindu-mi neasemuita satisfacție, aceea de a fi considerat primul interpret al rolului Oedip în țara noastră.

— Cînd v-ați întîlnit cu George Enescu pe scena de concert ? Ce alte lucrări ale maestrului ați mai interpretat ?

— 25 februarie 1934 consemnează prima mea întîlnire pe aceiași scenă cu George Enescu, în cadrul unui concert simfonic dirijat de maestru, unde am interpretat cunoscutele lieduri de M. Jora, pe versurile poetului Adrian Maniu. O altă amintire care mi-a rămas la fel de dragă, s-a petrecut cu ocazia ultimelor două concerte (31 martie și 28 aprilie 1946) cînd am interpretat fragmentul din Oedip acompaniat la pian de marele dispărut. Acestea au fost de altfel, ultimele sale apariții pe scenele românești, pe care le-a animat și îndrăgit atît de mult.

— Alte lucrări enesciene ?

— Am interpretat în mai multe rînduri ciclul de 7 lieduri pe versuri de Clément Marot, în paginile căruia marele compozitor ne-a lăsat una dintre cele mai fermecătoare evocări muzicale izvorîte din spiritul poeților Renașterii. În aceste compoziții interpretul trebuie aproape în egală măsură să cînte și să „spună" versurile; m-am străduit să realizez acest lucru. La 28 nov. 1956 am cîntat în primă audiție, cele 4 cîntece (din tinerețe), acompaniat la pian de Valentin Gheorghiu. După 60 de ani de la data cînd fusese compusă, în cadrul celor șapte concerte comemorative, la un an de la moartea compozitorului, am cîntat o altă primă audiție enesciană : „Doină" cu acompaniament de violă și violoncel.

Interviuri realizate de :

CONSTANTIN RĂSVAN

Din programele Festivalului Internaţional „George Enescu" — 1967

Programele *simfonice* ale Festivalului vor cuprinde o serie de lucrări ale repertoriului clasic şi contemporan, în interpretarea unor cunoscute formaţii din ţară şi de peste hotare.

Astfel, la pupitrul Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijorii Kurt Mazur (R. D. Germană) şi Antal Dorati (SUA) vor prezenta *Simfonia* I în do minor op. 68 de Johannes Brahms şi *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók ; Mircea Basarab va dirija *Simfonia de cameră* a lui Benjamin Britten, *Metamorfoze* de Paul Hindemith şi *Concertul Nr. 3* (op. 30) pentru pian şi orchestră de Serghei Rachmaninov, în interpretarea pianistului Van Cliburn din Statele Unite ale Americii. Filarmonica bucureşteană va prezenta de asemenea *Carmina Burana* de Carl Orff, cu concursul corului de copii al Palatului pionierilor din Bucureşti, dirijat de Vasile Pântea, solişti fiind Emilia Petrescu şi Octav Enigărescu.

Pianistul Wilhelm Kempff (R. F. a Germaniei) va interpreta, sub bagheta lui Mircea Cristescu, *Concertul* în la minor pentru pian şi orchestră de Robert Schumann, programul cuprinzînd şi *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Iosif Conta şi Emanoil Elenescu, va fi prezentă în Festival cu monodrama lui Arnold Schönberg, *„Aşteptare"* (solistă Elisabeta Neculce-Carţiş) şi *Requiemul* de Gabriel Fauré (solişti Emilia Petrescu şi Dan Iordăchescu, dirijor al corului fiind Aurel Grigoraş). Oaspeţii de peste hotare ai Orchestrei Radioteleviziunii vor fi violonistul Isaac Stern (S.U.A.) cu *Concertul* de vioară op. 77 de Johannes Brahms, precum şi violoncelistul Mstislav Rostropovici (URSS).

Violonista franceză Claire Bernard va interpreta, cu Orchestra simfonică a Cinematografiei — dirijor Constantin Bugeanu — *Concertul* în re minor op. 47 de Jan Sibelius ; programul mai cuprinde suita *Iberia* de Claude Debussy.

Cu Filarmonica de Stat din Cluj, condusă de Emil Simon, pianistul austriac Friedrich Gulda va interpreta *Concertele* în Si bemol major (k. v. 545) şi re minor (KV 466) de Mozart ; concertul Filarmonicii clujene va cuprinde deasemenea *Simfonia a III-a* de Arthur Honegger.

Sub bagheta lui Zubin Mehta, Orchestra filarmonică din Los Angeles (SUA) va prezenta *Meditaţii* de Samuel Barber, uvertura *Euriante* de Weber, *Simfonia a III-a* de Beethoven şi poemul simfonic *O viaţă de erou* de Richard Strauss. Solistul concertelor va fi pianistul canadian André Watts, interpretînd *Concertul Nr. 1* în Mi bemol major (op. 124) de Fr. Liszt precum şi *Concertul* în re minor de Mc Dowell.

În sfîrşit, Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Moscova — dirijată de Kiril Kondraşin — va fi prezentă la Festival cu *Simfoniile a VIII-a* (op. 65) şi *a IX-a* (op. 70) de Dimitri Sostakovici, precum şi cu suitele *„Locotenentul Kije"* de Serghei Prokofiev şi *„Petruşka"* de Igor Stravinsky. Solistul acestor concerte va fi violoncelistul sovietic Mstislav Rostropovici.

În ce priveşte spectacolele de *operă şi balet*, prima noastră scenă lirică va prezenta o serie de lucrări ale repertoriului Menţionăm operele *Oedip* (George Enescu), *Boema* (Puccini), *Don Carlos şi Traviata* (Verdi), *Ora spaniolă* (Ravel), *Bărbierul din Sevilla* (Rossini) şi *Lohengrin* (Wagner), precum şi baletele *Frumoasa din pădurea adormită* şi *Lacul lebedelor* de Ceaikovski. Regia spectacolelor este semnată de Hero Lupescu, George Teodorescu şi Jan Rînzescu, scenografia de Ion Ipser, Ofelia Tutoveanu, Th. Kiriakoff-Suruceanu, Roland Laub şi Ion Mavrodin, coreografia de Oleg Danovski şi Vasile Marcu. Dirijorii acestor spectacole vor fi Mircea Popa, Paul Popescu, Nicolae Boboc, Cornel Trăilescu şi Constantin Petrovici.

O serie de spectacole ale Operei Mari din Paris vor oferi publicului nostru prilejul de a urmări unele creaţii de seamă ale artei coregrafice franceze. Menţionăm astfel *„Arcades"* de Hector Berlioz (în regia şi viziunea coregrafică a lui Attilio Labis), *„But"* de J. Casterede (coordonarea artistică aparţinînd lui Michel Descombey) şi baletul *„Daphnis şi Cloé"* de Maurice Ravel (realizat de Michel Fokine şi George Skibine). Coregrafia *„Suitei în alb"* de Edouard Lalo este semnată de Serge Lifar, în timp ce Harald Lunder şi Michel Descombey prezintă *„Mica simfonie concertantă"* de Frank Martin şi *„Studiile"* lui Czerny. Conducerea muzicală aparţine lui Richard Blareau (care va dirija Filarmonica de Stat din Cluj) iar decorurile şi costumele poartă semnătura lui Marc Chagall şi Bernard Dayde.

O bogată activitate este prevăzută şi în domeniul *muzicii de cameră*, incluzînd o serie de recitaluri interesante. Astfel corul „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, va interpreta lucrări de Palestrina, Monteverdi, Scandelli, Bennet, Weelkes, Morley, Janequin, Passereau, Lotti şi Hassler. Recitalul pianistului Van Cliburn (SUA) va cuprinde Cinci piese de Brahms, *Sonata Nr. 23* în fa minor op. 57 (Appassionata) de Beethoven, *Sonata* op. 26 de Samuel Barber şi *Sonata* în si minor de Fr. Liszt. Pianistul austriac Friedrich Gulda va prezenta un program de muzică franceză (Debussy şi Ravel), iar violonistul Isaac Stern va interpreta lucrări de J. S. Bach *(Sonata* în sol minor), Mozart *(Adagio* în Mi major KV 261 şi *Rondo* în Do major KV 373) şi Brahms *(Sonata* în Sol major Nr. 1, op. 78) — la pian Alexandre Zakin. Recitalul David Oistrah (la pian Frida Bauer) va cuprinde *Sonata* în La major op. 162 de Schubert, *Sonata Nr. 3*, op. 108 de Brahms, *Cinci melodii* op. 35-b de Prokofiev, *Două humoresce* de Sibelius şi *Sonata* în Sol major de Ravel. Pianistul german Wilhelm Kempff va interpreta lucrări de Rameau *(Les trois mains* şi *Le rappel des oiseaux)*, Couperin *(Le Carillon de Cythère)* şi J. S. Bach (Variaţiunile *„Goldberg")*.

În sfîrşit, „Nonetul ceh" cu *Divertimento* de Isa Krějci, *Blasquintett* de Hindemith şi *Nonetul* de L. Spohr, iar Cvartetul „Tatrái" (Budapesta), cu *Cvartetele* în Sol major (op. 76) de Haydn şi re minor de Schubert.

ANSAMBLURI ARTISTICE

Două decenii în slujba artei

de Alexandru Colfescu

Ansamblul de cîntece și dansuri al armatei a luat ființă din necesitatea valorificării și răspîndirii în rîndul ostașilor, al publicului larg, a bogățiilor folclorului nostru, a cîntecelor patriotice.

Primul spectacol a avut loc la 9 mai 1947, pe scena Ateneului Român, în fața unui public entuziast. Ansamblul Armatei a înscris atunci în istoria muzicii românești nu numai debutul unei formații dar și consacrarea unui nou gen de spectacol complex.

În programul de sală al primului spectacol sînt definite pe scurt sarcinile Ansamblului: „...popularizarea cîntecelor ostășești și populare, crearea de cîntece inspirate din viața ostașilor și a poporului, stilizarea și popularizarea jocurilor naționale, precum și crearea de dansuri și pantomimă pe teme militare și populare... Caracteristica repertoriului Ansamblului este vioiciunea, substratul educativ, atît al temelor cît și al execuției". Cîntecul popular românesc, cîntecul de mase, cîntecul ostășesc, ca și dansul popular își afirmaseră dreptul la o viață nouă.

Succesul începutului a fost rezultatul unor lungi strădanii deoarece în țara noastră nu funcționa încă o formație similară de a cărei experiență să se poate beneficia. A fost nevoie de consultări cu compozitori, folcloriști, regizori, scriitori.

Primul program cuprindea un vesel cîntec ostășesc de Dinu Stelian — Înainte, marș! Bănățeana de Sabin Drăgoi, Foaie verde și-o lalea de Galinescu și două prelucrări de folclor de Gh. Danga, iar din repertoriul universal Corul soldaților din opera Faust de Gounod ș.a.

O echipă formată din maeștri de balet, un compozitor, un pictor de costume, cercetează regiunile, notează și înregistrează dansuri populare din diverse zone folclorice.

Dansurile prezentate la început izolat, au fost apoi înmănunchiate în suite, reflectînd anumite regiuni sau urmărind un fir anecdotic continuu.

Stilizarea dansurilor și prelucrările de folclor constituie o preocupare permanentă. Specialiștii ansamblului și-au pus cu răspundere întrebări ca acestea: pînă la ce limită trebuie utilizat folclorul? Cum poate fi prezentat fără denaturări și alterări? Ce înseamnă „a monta" spectacole folclorice? Ce înseamnă și ce limită are „stilizarea"? După o lungă experiență, prelucrările și stilizările se fac azi cu știință, măsură și bun gust, astfel încît să nu denatureze esența populară a dansurilor, costumelor, melodiilor, ci din contră, să o îmbogățească, să-i dea un plus de expresie artistică, de frumusețe.

În afară de culegerile din diverse zone folclorice, o sursă de îmbogățire a repertoriului a fost creată prin contactul cu Uniunea compozitorilor, Institutul de Etnografie și Folclor și Casa creației populare. Legătura directă cu compozitorii devine din ce în ce mai rodnică. Aceștia asistă la spectacolele Ansamblului și la repetiții, constată posibilitățile tehnice și interpretative ale corului, soliștilor, baletului și orchestrei, își propun rezolvarea unor piese cu subiecte sau tematici concrete. Numărul compozitorilor care au scris special pentru formația artistică militară sau cărora li s-au executat creațiile este cuprinzător: Ioan Chirescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Marțian Negrea, Matei Socor, Gherase Dendri-

no, Anatol Vieru, Sergiu Sarchizov, Dumitru Bughici, Nicolae Patrichi, Cornel Trăilescu, Viorel Doboș, Dumitru Capoianu, Mircea Chiriac, Marin Constantin, Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, Gheorghe Șoima etc.

Pe măsura creșterii exigenței publicului sporesc și strădaniile colectivului. Se înființează cursuri de teorie și solfegiu, canto individual și colectiv, coregrafie. Orchestra, care la început era o formație instrumentală mai mult de susținere și acompaniament, își completează grupa coardelor și a suflătorilor, devenind o formație simfonică, capabilă să execute în condiții bune creații coral-orchestrale de cea mai elevată ținută. Colaborarea dintre compartimente se sudează, ajungîndu-se la o remarcabilă omogenizare de ansamblu. Repertoriul coral, în afară de prelucrări efectuate cu pricepere, cuprinde cîntece de masă, lucrări din creația precursorilor muzicii noastre, din creația clasică și contemporană. Astfel se înscriu în programe numele lui Ciprian Porumbescu, A. Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Iacob Mureșeanu, George Dima, Iosif Ivanovici, al unor autori ca: Mozart, Beethoven, Weber, Brahms, Wagner, Berlioz, Gounod, Verdi, Puccini, Donizzetti, Glinka, Sostakovici, Haciaturian, Stravinski etc.

Studiile de canto și balet, pregătirea muzicală a repertoriului, repetițiile de ansamblu în care prim-dirijorul Dinu Stelian finisează fiecare frază, fiecare accent sau contrast de nuanțe de intensități și culori, ca și planurile sonore, — toată această muncă devotată situează Ansamblul armatei pe o treaptă remarcabilă a tehnicii și a artei interpretative.

În acest prag de continue strădanii intervine un eveniment cultural-artistic deosebit: în cadrul „Săptămînii muzicii românești" din septembrie 1951. s-a programat prezentarea în primă audiție a primei părți din Oratoriul Tudor Vladimirescu, frescă istorică de Gheorghe Dumitrescu.

Conducînd, cu neîntrecuta sa autoritate, concertul, dirijorul George Georgescu a fost încîntat de calitățile acestui colectiv coral.

Se experimentează un nou tip de spectacol alcătuit din două părți: prima cuprinzînd lucrări vocal-simfonice, a doua — balet. Această experiență, apreciată pozitiv, a contribuit la consolidarea formației instrumentale ca orchestră simfonică, debutînd la Ateneu cu un program consacrat creației românești contemporane (Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Viorel Doboș). Acum, orchestra apare ca o formație experimentată, cu compartimentele organic sudate, cu un stil de interpretare propriu fiecărei creații.

Deseori Ansamblul a fost solicitat să colaboreze pentru realizarea unor importante prime audiții: prezentarea integrală a oratoriului Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu, a oratoriilor Horia de Alfred Mendelsohn, Stejarul din Borzești de Matei Socor, a Cantatei Prieteniei de Dumitru Capoianu, a lucrării Oedipus Rex de Stravinski.

El se află aproape în permanență în centrul spectacolelor festive sau de gală, ocazionate de vizitele unor înalți oaspeți sau de alte evenimente importante.

În a doua decadă a existenței sale, orchestra ajunge să-și definitiveze o personalitate și un stil de muncă și prezentare. Repetițiile individuale, pe grupe sau în ansamblu, se fac sub o îndrumare eficientă. În repertoriul ei figurează și lucrări simfonice clasice sau moderne.

Printr-o muncă metodică, plină de abnegație și competent îndrumată, baletul se maturizează. El se caracterizează printr-un dezvoltat simț muzical, ritmic, prin pașii voinicești de o uimitoare virtuozitate ai băieților, prin eleganța și suplețea fetelor, printr-o grăitoare expresie și prin sincronismul întregului corp coregrafic. Stilizarea mișcărilor, gestului, mimicii și a costumelor este în concordanță cu caracterul autentic popular. Repertoriul a evoluat de la simplu la complex, ajungîndu-se la montări de tablouri coregrafice cu tematică actuală din viața oamenilor muncii și a ostașilor, la transpunerea în dans a unor lucrări muzicale de valoare, ca Rapsodia I-a de George Enescu, în care jocul popular se îmbină armonios cu dansul clasic sau de caracter.

Cu privire la corul bărbătesc al Ansamblului ne întrebăm dacă după 20 de ani de artă a ajuns să aibă o personalitate, un profil sonor caracteristic, care să-l deosebească de celelalte coruri bărbătești din țară. Răspunsul este pe deplin afirmativ. Personalitatea acestui ansamblu vocal este marcată nu atît de forța și amploarea sonoră a vocilor (care se acomodează întotdeauna cu sala sau cu teatrul în aer liber), ci — mai cu seamă — de sonoritatea bărbătească, viguroasă, dramatică și luminoasă. Această vigoare sonoră nu exclude multiplele și variatele posibilități de suplețe, în nuanțe de intensități și colorit, de contraste dramatice și lirice, în toate registrele. La acest profil sonor s-a ajuns nu numai printr-o riguroasă selecționare a vocilor dar, cu deosebire, printr-o îndelungată și atentă îndrumare a măiestriei tehnice și interpretative, după metodele cele mai avansate, printr-o muncă neîntreruptă, atît la ora zilnică de studii de canto individual sau colectiv, cît și la cea de ansamblu cu orchestra.

Este, credem, interesant de menționat că membrii corului au, în general, o vechime medie în ansamblu de 14-15 ani, iar unii „veterani" au o vechime de 20 de ani (aceste date sînt valabile și pentru unele elemente ale orchestrei și baletului). În acest timp, vocile s-au „rodat", s-au acomodat și omogenizat, pe grupe și ansamblu, căpătînd calitățile cerute. Apoi, marea majoritate a coriștilor posedă voci maturizate, media etății fiind de 45 de ani. Sînt deci artiști lirici cu o lungă experiență. Ei își dezvoltă o respirație adaptată cîntului, își consolidează zilnic, la ora de studii de canto, emisia, impostația, dicțiunea și frazarea, pentru a fi o masă sonoră puternică și suplă, care să răspundă cu fidelitate solicitărilor dirijorului. În acest scop, în programul zilnic de lucru al corului sînt incluse: o oră de canto și minimum trei ore de repetiții pentru însușirea repertoriului. La acestea se adaogă orele de ansamblu și spectacol. Această muncă devotată, exercitată cu elan, imprimă corului nu numai o personalitate bine conturată, dar îi conferă și o rezistență vocală remarcabilă. Ea îi formează și o bogată paletă expresivă, necesară repertoriului, cuprinzînd variate genuri și stiluri vocale și vocal-simfonice, inclusiv coruri „a cappella".

Din mijlocul acestui cor au crescut și s-au format un număr mare de soliști, azi la operele din București, Iași, Cluj, Constanța, la Filarmonica de Stat „George Enescu" etc. Este de relevat activitatea soliștilor vocali care, în afară de sarcinile de a cînta în spectacole cu corul și orchestra Ansamblului, au susținut în ultimii patru ani, în sălile unor instituții, întreprinderi, case de cultură sau unități militare, numeroase recitale vocale. Programele acestor producții au inclus creații muzicale de la compozitorii preclasici pînă la cei contemporani.

Ansamblul de cîntece şi dansuri al Armatei : Dansul „Călușarii“

Formaţii ale Ansamblului de cîntece şi dansuri al Armatei:
Taraful şi un dans al fetelor

Ansamblul „Ciocîrlia"

de George Derieţeanu

În cadrul Ansamblului au funcţionat brigăzi artistice care au dat spectacole în faţa ostaşilor. Unii membri ai formaţiei militare lucrează ca instructori voluntari pe lîngă mici formaţii sau echipe artistice ostăşeşti.

De asemenea, fie independent, fie în cadrul mare al spectacolelor Ansamblului, se produce o orchestră de muzică populară (mai bine zis, „un taraf") cu valoroşi solişti vocali şi instrumentişti. Din mijlocul ei se desprinde uneori şi o mică formaţie de muzică uşoară, care execută melodii cu aranjamente vocale şi orchestrale.

*Vorbind de personalitatea acestui colectiv, vom sublinia specificul său reprezentativ naţional, apoi, ţinînd seama de izvorul principal al creaţiei sale corale şi coregrafice — folclorul — vom releva caracterul său popular şi în fine, vom remarca puternica influenţă a vieţii noi din patria noastră, care se oglindeşte atît în repertoriu, cît şi în stilul de interpretare — viguros, optimist, plin de vitalitate, combativ *).*

În încheiere, cîteva observaţii şi propuneri cu privire la activitatea de viitor.

Faţă de exigenţele actuale, concursurile repetate periodic, cu toată publicitatea făcută, nu au dat rezultatele dorite pentru recrutarea de corişti corespunzători. Se impune ca soluţie, înfiinţarea în cadrul Ansamblului a unei şcoli cu elemente tinere, talentate dar neformate, care, pe măsura însuşirii cunoştinţelor necesare, să fie promovate în cor.

Ansamblul trebuie să cultive, mai departe, cu devotament şi la un nivel calitativ din ce în ce mai ridicat, un repertoriu variat, pentru a corespunde scopului estetic şi educativ şi să găsească noi forme de prezentare a spectacolelor, punînd un accent deosebit pe specificul militant.

Se impune readucerea în actualitate a glorioaselor noastre tradiţii militare, şi a unor cîntece inspirate din viaţa ostaşilor, includerea în repertoriu a unor creaţii muzicale patriotice care au avut în trecut o largă arie de răspîndire.

Sîntem convinşi că prin străduinţa sa neprecupeţită, Ansamblul de cîntece şi dansuri al armatei îşi va păstra şi în viitor locul ce-l ocupă în viaţa muzicală a ţării.

*) Vezi colecţiile : „Muzica", „Apărarea patriei" şi volumul jubiliar „20 ani".

În procesul de educare estetică, a maselor, o importantă contribuţie o aduce Ansamblul de cîntece şi dansuri „Ciocîrlia" al Ministerului Afacerilor Interne.

În spectacolele acestui colectiv artistic se face simţită preocuparea pentru dezvăluirea frumuseţilor folclorului, seriozitatea şi exigenţa în alegerea temelor, grija pentru asigurarea nivelului ridicat al spectacolelor.

Primele manifestări ale ansamblului M.A.I. au avut loc în luna decembrie 1947. La început, activitatea ansamblului consta în prezentarea unor programe muzical-coregrafice (cîntece corale *cu acompaniament ;* suite de dansuri *populare, dansuri cu subiect, inspirate din viaţa ostăşească).*

Activau în acest ansamblu un cor bărbătesc, o echipă de dansuri şi orchestra. În anul 1949 ansamblul se reorganizează ; sînt promovaţi solişti, maeştri de balet şi compozitori (Viorel Doboş, Mircea Chiriac, G. Popescu-Judeţ). Ansamblul devine o adevărată şcoală, unde se formează viitorii artişti ai ansamblului, compozitori, solişti, aşa cum sînt dansatorii : Elena Tîrcolea, Ilie Ion, *compozitorul* Constantin Arvinte, *cîntăreţii de operă* Nicolae Florei *şi* Teodora Lucaciu.

În anul 1955, în dorinţa ca ansamblul să poată aborda un repertoriu instrumental cît mai bogat, se trece la mărirea orchestrei de acompaniament (pînă la profilul unei orchestre semisimfonice) şi se înfiinţează o corală mixtă *(80 de corişti) care avea să se perfecţioneze sub îndrumarea prof.* Victor Giuleanu *şi a maeştrilor de canto* Dimitrie Cutavas *şi* Octav Cristescu. *Activitatea ansamblului „Ciocîrlia" — denumire acordată în anul 1956 — se desfăşoară în turnee sau la sediul ansamblului. Se remarcă atenţia acordată de conducerea ansamblului* (Direcţia artistică *şi organul de execuţie al acestuia —* Secretariatul muzical-literar) *pentru menţinerea spectacolelor la un înalt nivel. Preocupările pentru relevarea şi păstrarea valorilor autentice ale folclorului sînt concretizate într-un îndelungat proces de creaţie, care porneşte — din faza iniţială a* proectării spectacolului *— şi merge, departe, pînă la* desăvîrşirea sa finală. *Activitatea de elaborare, planificată minuţios, constă din : desemnarea temelor ; organizarea culegerilor folclorice (pe bandă de magnetofon) ; releveurile coregrafice (filmate color) ; achiziţionarea şi studierea costumelor şi obiectelor de artă populară şi culegerile de folclor literar (datini — tradiţii etc.). Abia după aceasta începe munca cu maeştrii şi colaboratorii. Interesantă şi eficientă ni se pare iniţiativa de a se organiza — după punerea în scenă a spectacolului — sondaje asupra efectului „la public" al unora sau altora din procedeele de stilizare, prelucrare a materialului folcloric. Trebuie să arătăm că ansamblul dispune de o bază materială (sală de spectacole, studiouri proprii) care îi asigură susţinerea activităţii în condiţii optime.*

Dacă în trecut spectacolele erau alcătuite din coruri şi dansuri, la care s-au adăugat momente susţinute de orchestra populară precum şi dansuri cu temă educativă („Harta patriei", „Marea sărbătoare", „Sub steagul partidului"), astăzi manifestările ansamblului au căpătat caracterul unui spectacol închegat, bazat pe un scenariu la care îşi aduc contribuţia toate secţiile ansamblului, într-un tot omogen.

Valoarea artistică şi eficienţa etică şi educativă a spectacolelor ansamblului Ciocîrlia al M.A.I. se află în permanentă creştere.

Organizarea pe specialităţi a ansamblului cuprinde următoarele : dansuri populare ; cor ; orchestră populară ; orchestră semisimfonică ; un grup de

soliști *(vocali, dansatori sau instrumentiști, afectați fiecăruia din aceste compartimente).*

Secția dansuri populare *cuprinde 30 perechi de pasionați dansatori. Condusă de maestrul* Gheorghe Popescu-Județ, *secondat de* Gavrilă Ciobanu, *această secție a ansamblului a fost îndrumată, în trecut, de maestrele de balet Floria* Capsali-Dumitrescu *și* Tamara Cap. *Posibilitățile tehnice rezultate din experiența profesională a dansatorilor fac din acest colectiv unul din cele mai bune din țară. În ultimii ani problema* autentic — specific — stilizare, *în formele de prezentare a dansurilor, a căpătat o deosebită acuitate.*

Maeștrii coregrafi au încercat folosirea unor formule adecvate valorificării trăsăturilor caracteristice ale dansurilor autentice căutînd să ridice prelucrarea scenică a dansurilor, exprimată cu modalități moderne pînă la nivelul unor compoziții.

Pentru a omogeniza elementele atît de variate și de complexe ale folclorului coregrafic, este nevoie de o serioasă muncă de prelucrare. Aducerea modelului popular și adaptarea lui la condițiile scenei, la relația scenă-spectator *este o problemă dificilă.*

La școala ansamblului s-au format soliști ca Ileana Tîrcolea, Magda Popescu, Alecu Marin *și* Vasile Paraschivescu, *precum și vestiții călușari argeșeni* Ilie Ion *și* Ilie Gheorghe, *ambii posesori ai unei tehnici excepționale.*

Această secție a realizat montarea unor dansuri rămase în repertoriu ca succese coregrafice românești („Nunta pe Someș", muzica de Viorel Doboș: „Rapsodia română" de George Enescu, coregrafia: Floria Capsali; „Dansul fetelor de la Căpîlna", coregrafia Iacob Lascu, muzica Constantin Arvinte). Acest ultim dans, considerat o bijuterie a dansului de fete din Transilvania de Sud, brodat pe melopeea lentă a refrenelor vocale omofonice, cu vestitele „icnituri" și pauze nonmisurate și-a găsit o înveșmîntare instrumentală sensibilă și adecvată în prelucrarea orchestrală semnată de Const. Arvinte.

O importantă realizare coregrafică —servită de bogăția paletei orchestrale a inspiratului compozitor Paul Constantinescu — *a fost „Dansul din Oaș". Toate succesele obținute sînt rezultatul unei profunde informări asupra aspectului* tipologic, morfologic *și* stilistic *al zonei etnografice respective, al trecerii materialului tematic prin filiera unui îndelungat proces de stilizare și perfecționare.*

Coregrafii ansamblului își concentrează eforturile spre reliefarea momentelor caracteristice prin originalitate și frumusețe, așa cum întîlnim în dansuri renumite ca: „Nunta de pe Someș" „Dansul din Oaș", „Mărănghiile" sau „Dansul Moldovenesc", bazat pe obiceiuri, jocuri rituale și teatru popular din zona Moldovei de Nord, (Plugușorul, Căiuții, Capra, Mascații).

În procesul de creație, raportul între autentic *și* stilizare *este determinat de conținutul afectiv, genul și caracterul temei alese, care condiționează — de multe ori — modul de prelucrare. Apreciem că în dansurile de ansamblu prelucrarea creatoare este o metodă obligatorie. Fantezia și ingeniozitatea maestrului coregraf trebuie să opereze cu parcimoniozitate evitînd — pe de o parte — prezentarea* naturalistă *a dansului și eliminînd excesele care ar putea denatura frumusețea și poezia folclorului.*

Dansul prezentat în spectacol pretinde desfășurare, deplasare în spațiul scenic, alternarea desenului liniilor, plastica gestului ordonată pe planul scenariului. Unele dansuri, cristalizate în secole de practică, prin complexitatea și rafinamentul mișcărilor, nu suportă desfășurări străine originalului. Despre „Învîrtita de pe Someș" *cunoscutul maestru Igor Moiseev declara: „Acestui dans nu i se mai poate adăuga nimic".*

Dacă, în trecut, ansamblul a avut unele creații coregrafice care, prin prelucrarea excesivă sau subordonarea factice a dansului la ideile temei, au constituit încercări nereușite, astăzi printr-o mai strînsă colaborare între scenograf, compozitor și coregraf, valorile autentice sînt mai organic puse în relief. Sînt de remarcat realizări în montarea dansurilor datorate coregrafilor Gh. Popescu-Județ, Ilie Ion *și* Tamara Cap, *precum și succesele obținute în prelucrarea și instrumentarea dansurilor de către compozitorii* Constantin Arvinte, Iacob Ciortea, *și* Viorel Doboș.

Corul mixt *activează sub îndrumarea dirijorului Nicolae Vicleanu. Formația se caracterizează printr-o interpretare nuanțată și ceea ce este mai prețios, o emisiune vocală clară și omogenă în care sonoritățile fiecărui compartiment sînt puse în valoare cu rezonanțele timbrale specifice. Participarea sa în spectacole este în funcție de necesitățile scenice. În afară de unele scene de ansamblu (cor, dans, orchestră) trebuie să menționăm reușita corului în interpretarea unor piese cu acompaniament de orchestră ca:* Sîrba de la Deleni, „Hăulita olteneasc㔠*(aranj. C. Arvinte) și* „Păsărică albă-n pene" *(aranj. I. Ciortea). Am putut asculta, în cîteva piese, îmbinarea savurosului umor popular și cu dinamismul cunoscut al jocurilor românești, în aranjamente vocal-instrumentale realizate cu ingeniozitate.*

Corul ansamblului Ciocîrlia este angajat — în afara programului obișnuit — într-o intensă activitate de concert, reușind în decursul ultimilor ani, să prezinte programe de concerte corale „a cappella", cu un variat repertoriu, în care creația corală contemporană a fost substanțial reprezentată. Am putut auzi în concertele din București sau în cele susținute în alte orașe ale țării (Galați, Craiova, Pitești, Brașov, Constanța, Giurgiu, Oltenița, Ploiești și Bacău) prime audiții cu piesele: Fericire *de Tiberiu Olah,* Cinstire ție, plai al Mioriței *de Sergiu Sarchizov,* Țara mea *de Viorel Doboș și altele.*

O frumoasă contribuție a avut-o corul la susținerea activității simfonice de concert. Am remarcat participarea corului alături de orchestra cinematografiei (dirijor Mircea Cristescu) la prezentarea — în primă audiție — a Simfoniei a III-a *de George Enescu. Colectivul coral, din rîndul căruia s-au ridicat elemente de valoare ca* Agatha Druzescu, Tedi Dumitrescu *și* Ruxandra Ștefănescu, *este compus din elemente dotate, care activează cu pasiune în munca de studii și în activitatea de concert.*

*

Condusă de la înființare de cunoscutul dirijor și violonist Victor Predescu ajutat de Gheorghe Zamfir — dirijor secund —, orchestra populară *alcătuită din 30 de instrumentiști, constituie una din secțiile puternice ale ansamblului.*

Formația se manifestă ca unitate de acompaniament și ca formație capabilă să susțină piese orchestrale de concert. Majoritatea pieselor de orchestră reprezintă prelucrări de folclor în forme stilizate, bazate pe instrumentații înscrise în partituri.

Temele celor mai izbutite prelucrări și aranjamente orchestrale provin din culegeri proprii organizate de secre-

tariatul muzical-literar al ansamblului. Exploatări rodnice au fost făcute în mai toate zonele etnografice ale țării. Din acest fond prețios sînt selectate piese coregrafice, melodii și texte necesare alcătuirii repertoriilor. Grupul care exploatează ariile folclorice este alcătuit din compozitori, muzicologi, scenografi, poeți, maeștri de dans și pictori de costume.

Orchestra populară este profilată în vederea adaptării la instrumentația specifică a folclorului diferitelor zone ale țării (Banat, Transilvania, Crișana, Moldova, Oltenia). În același scop, al acoperirii întregii arii folclorice românești, majoritatea soliștilor sînt specializați într-un anumit stil regional: Angela Moldovan *(Moldova)*, Aurelia Fătu-Răduțu *(Banat)*, Benone Sinulescu *(Muntenia — zona subcarpatică)*, Ion Cristoreanu *(Transilvania-Banat)*, Irina Loghin *(Muntenia)*, Maria Butaciu (Maramureș-Crișana) *și* Pop Simion *(Transilvania). Ansamblul Ciocîrlia a polarizat în jurul său cunoscuți soliști de muzică populară. Acest prețios nucleu solistic este solicitat să sprijine formații profesioniste din țară, să participe la concerte festive, la emisiuni ale Radioteleviziunii și la înregistrări de discuri. Piese pentru orchestră au demonstrat calitățile acestui colectiv (precizie ritmică, puritatea intonației și delicatețea nuanțării). Menționăm:* Dianca, La stejar, la rădăcină, Fantezie dobrogeană și Rapsodia *pentru orchestră populară de Mircea Chiriac. Altele au scos în evidență măiestria unor cunoscuți instrumentiști ca:* Ion Oprea-nai, Tudor Pană-*vioară*, Stanciu Simion-*nai*, Marin Chisăr *cu multiplele lui posibilități la fluier, caval, cimpoi*, Toni Iordache-*țambal și alții. Orchestra populară a realizat imprimări de discuri în țară și străinătate (U.R.S.S., Albania, Franța și Statele Unite ale Americii).*

O contribuție însemnată la caracterul general al spectacolului o are orchestra semisimfonică. Prezența sa se afirmă în scene de ansamblu și la acompanierea suitelor de dans. Trebuie să arătăm că deși prezintă insuficiențe și inegalități de valoare la unele compartimente, putem remarca o creștere artistică a acestui colectiv aflat sub conducerea artistică a compozitorului Viorel Doboș. Pregătirea profesională a membrilor colectivelor se desfășoară în cicluri conținînd: prelegeri, exerciții, studii de partituri, consultații sau conferințe.

Spectacolele Ansamblului au fost vizionate de 6.000.000 de spectatori în 700 de spectacole.

În bogatul său palmares de spectacole în aer liber pe stadioane, pe estradele uzinelor, cu mii de spectatori, rămîne în amintire participarea ansamblului la spectacolul de pe Muntele Găina, din anul 1963, în fața unui public ce număra 100.000 de spectatori. Pentru realizarea acestui spectacol a fost construită o scenă, pe piscul cel mai înalt al muntelui și a fost deschis un nou drum de acces montan. În turneele din străinătate, contactul „Ciocîrliei" cu spectatorii străini a dat prilej acestora să cunoască și să prețuiască bogăția inestimabilă a folclorului românesc.

Dacă spicuim lista turneelor efectuate din anul 1950 putem aprecia importanța lor: R. P. Bulgaria, R. P. Polonă, R. P. Ungaria, R. P. Chineză, R. P. Mongolă, R. P. Vietnam, R.P.D. Coreeană, U.R.S.S., R. P. Albania 1962, S.U.A. 1964, Franța, Belgia, Olanda, R. F. a Germaniei, R. D. Germană, Austria 1966, Statele Unite și Canada.

Publicul american a manifestat un deosebit entuziasm și simpatie pentru artiștii ansamblului, mesageri ai artei românești. Presa consemna, în zecile de cronici — apărute în cele trei luni de turneu între Atlantic și Pacific — părerile unor reputate personalități artistice.

Walter Terry *scria în „New-York Herald Tribune"... „muzica produsă de acest ansamblu este cu adevărat muzică", ... „în fond este cel mai clocotitor și mai antrenant ansamblu din toate cele care ne-au vizitat și noi (americanii) am avut, pînă în prezent, o adevărată invazie de ansambluri străine".*

Hariett Johnson *de la „New-York Post" declara: „Ansamblul românesc ne-a făcut o demonstrație de vigoare și veselie a cărei vitalitate ne va lipsi multă vreme".*

În articolul: „Dansatorii români au uimit publicul" *The State Journal sub semnătura cronicarului* Bick Murray *scrie: ...„de unde iau acești artiști atîta prospețime și energie, se întreba cineva din public. Răspunsul pare să fie că românii iubesc cîntecul și dansul. Acolo arta populară este un fenomen de masă", iar* „Washington Post" *consemna: „Vitalitatea și frumusețea cuceritoare ale ansamblului folcloric românesc sînt elementele frapante, care cîștigă, cu siguranță, pretutindeni prieteni și admiratori".*

Pentru anul 1967 este proiectată o deplasare în Austria, și un turneu în Uniunea Sovietică. De asemenea, au avut o contribuție individuală membrii ansamblului, dansatori, soliști și instrumentiști prin participarea la festivaluri internaționale și concursuri (Budapesta, București, Moscova, Viena, Varșovia *și* Helsinki), *obținînd medalii și titluri. Colectivul artistic al Ansamblului M.A.I. a fost recompensat cu Ordinul Muncii cl. I-a.*

Considerăm că acest harnic colectiv, care distilează cu rîvnă neobosită, ca într-un adevărat laborator modern, apa vrăjită a folclorului nostru va contribui și în viitor, cu eficacitate sporită, la împlinirea importantului său rol artistic-educativ.

OASPEȚI:

Jean Pierre Rampal și Ilia Temkov la Radioteleviziune

Jean Pierre Rampal a fost solistul concertului dat de orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub conducerea dirijorului Ilia Temkov dela Russe (Republica Populară Bulgaria), Eminentul flautist francez a interpretat cu acest prilej, în prima audiție, Concertul în *re* pentru flaut și orchestră (K. 314) de Mozart. S-a spus despre acest concert că este scurt și facil, că Mozart, pătruns de influențele muzicii franceze, a fost preocupat să-l realizeze în fraze mai nete, mai concise, a căror expresie să fie bine definită. Aceste afirmații sînt juste în ceeace privește concizia. Dar bogăția substanței muzicale, spiritualitatea și stilul în care e scris exclud calificarea lui de Saint-Foix, că ar reprezenta „triumful lejerității". Toate aceste însușiri au fost puse într-o strălucită lumină de interpretarea lui Jean-Pierre Rampal.

În orice domeniu instrumental, execuția muzicii mozartiene este de o mare exigență. Pentru flaut, ea reprezintă piatra de maximă încercare. Chiar dela început în *Allegro aperto* solistul a dat dovadă de rezistența suflului în acea notă lung ținută, după care a atacat, cu dezinvoltură subiectul său liber cît și cadența.

În sunetele de mijloc foarte potolite, în cele grave, cu caracterul lor particular, ca și în acutele pătrunzătoare, naturaleța și ușurința cu care cînta erau impresionante. În mîinile sale, flautul devine un instrument deosebit de expresiv și partea mijlocie a concertului *andante ma non tropo*, cu cadența liberă dinaintea finalului acestuia, ne-a dat posibilitatea să urmărim gîngășia cîntului său fluid, înaripat, aerian. Cu mult spirit și finețe a redat și Rondo-ul ale cărui desene arabescuri și triluri ne-au demonstrat odată mai mult virtuozitatea de înaltă clasă a interpretului.

Ne așteptau însă două suplimente care au dovedit prin caracterul lor foarte diferit, largul diapazon interpretativ al lui Jean Pierre Rampal: pe de-o-parte Sarabanda de Bach, redată cu liniște și profunzime, în cel mai bun stil și mica piesă pentru flaut solo *Syrinx* de Debussy. Legenda nimfei Syrinx ca și crearea acestei piese de către Debussy se cuvin amintite. Syrinx, nimfă din Arcadia, fugărită de Pan, care o iubea, se aruncă în apele rîului Ladon ca să scape de insistențele zeului. La suplicațiile ei, zeii au metamorfozat-o în trestie. Din trestie, Pan și-a făcut naiul ce-i poartă numele (flautul lui Pan). Debussy a scris această delicată pagină de muzică pentru piesa Psyche de Gabriel Mourey. Ea reprezintă cîntul lui Pan înaintea ultimului său suspin. Interpretarea lui Rampal de o finețe și expresivitate nemaiîntîlnite a avut un caracter dramatic, iar acel diminuendo pînă la extrema limită a audibilității (dar fără coborîrea tonului, cum se întîmplă în cele mai multe cazuri) a smuls ovațiile entuziaste ale ascultătorilor.

Programul a mai cuprins Serenada no. 6 în re major de Mozart și Simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak. Serenada reclamă pentru caracterul ei mai mult sau mai puțin miniatural, o mare finețe a execuției, de care orchestra s-a apropiat simțitor — ceeace nu însemnează că atenția nu se cuvine majorată în ceeace privește precizia atacului, sincronia tuturor intrărilor și în general subțirimea execuției.

În persoana lui Ilia Temkov am aflat un dirijor robust, stăpîn pe meserie, cu partiturile foarte bine asimilate. Exceptînd o notă de relaxare în plus a mișcării *Largo* din simfonia de Dvorak am apreciat linia grandioasă păstrată lucrării, suflul epic pe care i l-a comunicat și la care orchestra s-a aliniat cu promptitudine.

I.-V. PANDELESCU

Roberto Benzi la Filarmonică

Cu Roberto Benzi ne aflăm în prezența cazului fericit în care mitul copilului minune se destramă în favoarea conturării artistului matur, serios și avînd înainte-i perspectivele unei noi evoluții și de o altă esență. Chiar dacă Benzi, judecînd în raport cu promisiunile spectaculare ale copilăriei, nu are, la 30 de ani, apariția fulgurantă a unui Cantelli, Maazel sau Mehta, el impune un talent luminos și plin de vigoare.

„Introducerea și Cortegiul nupțial" din opera „Cocoșul de aur" de Rimski-Korsakov i-au prilejuit dirijorului desfășurarea unui temperament autentic care se identifică mai ales cu momentele avîntate, cu sonorități puternice și colorate, în care, de-altfel, abundă lucrarea compozitorului rus. Aceleași momente au fost impecabil re-

liefate și în Simfonia de César Franck ; fără excepție, secțiunile dezvoltătoare ale acestei lucrări atît de măestrite au fost aprofundate în toată semnificația lor. Am resimțit însă lipsa unei scrutări mai substanțiale a părților meditative (mai ales introducerea primei mișcări), care să fi reconstituit acel univers atît de cuprinzător al omenescului, așa cum de pildă îl făurise, cu o explicabilă maturitate și la maximă tensiune interioară, neuitatul George Georgescu într-unul dintre ultimele sale concerte. Unele supralicitări ale dinamicii, prin scoaterea în prim plan a alămurilor nu au fost întotdeauna oportune, mai cu seamă în Simfonia spaniolă de Lalo. În ansamblu însă, prestanța apariției dirijorale a lui Roberto Benzi are o înrîurire plină de fericite consecințe asupra orchestrei, de la care obține acea sonoritate reconfortantă și fără echivocuri, acel discurs dăltuit în piatră pe care îl reclamă sensibilitatea actuală.

Ion Voicu, deținînd partida solistică a Simfoniei spaniole de Edouard Lalo, a dovedit o stăpînire sigură a acestei muzici — șfeluită de-a lungul anilor — chiar dacă interpretarea sa nu a fost peste tot calitativ egală, din cauze ce îi aparțin (unele glissando-uri nejustificate sau mici abateri de intonație) sau din cauze ce au decurs din colaborarea cu șeful de orchestră (o anumită enervare și neliniște în final). Deși pare superfluu a mai discuta calitățile sale violonistice, vom aprecia tonul său mare și cald, vibrato-ul mărunt sau mai larg, adaptat diferitelor cerințe ale expresiei, trăsătura sigură a arcușului. Toate acestea au fost deplin valorificate în bisul acordat, care a fost Sonata a III-a de Ysaye.

G. F.

Soliști din R.F.G.

Dirijorul Constantin Bugeanu a prezentat, în ultimii cinci ani, la Orchestra Cinematografiei o seamă de lucrări simfonice, vocal-simfonice și de cameră, în primă audiție. A popularizat muzică de Bach (aproape întreaga creație instrumentală, inclusiv *Arta fugii*), Mahler *(Simfonia a-VIII-a)*, Bartok *(Castelul lui Barbă Albastră)*, Strawinski *(Oedipus Rex, Concert pentru pian și suflători, Povestea soldatului, Nunta, Agon, Cîntecul privighetorii* etc.), Schönberg *(Simfonia de cameră, Așteptare)*, Hindemith *(Metamorfoze simfonice)* etc. etc.

Este de subliniat că muzica românească — George Enescu, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Carmen Petra etc. — și-a aflat o largă audiție în concertele dirijorului Bugeanu. Lucrările acestor compozitori au fost prezentate și peste hotare, în Cehoslovacia, Danemarca, Turcia precum și la Festivalul „Toamna la Varșovia."

Promovînd creația contemporană în scopul de a o apropia de publicul nostru, dirijorul Bugeanu a urmărit totodată majorarea potențelor de execuție și interpretare ale orchestrei, în raport cu exigențele uneori mari ale acestei muzici.

Concertul de sfîrșit de stagiune condus la Ateneu de Constantin Bugeanu s-a integrat bine acestor obiective. În program au figurat astfel, cu excepția *Passacagliei op. 1* de Webern, numai prime audiții. Compusă în 1908, *Passacaglia op. 1* se situează, desigur, departe de *Variațiile pentru orchestră op. 30*, realizate mult mai tîrziu (1940). Aici Webern mai păstrează încă reminiscențele de stil Brahms-Mahler — Schönberg. Materialul tematic este însă de recunoscut pînă aproape de final, dar prelucrat liber — o libertate care avea să-l conducă spre variația perpetuă, spre formele deschise. S-a făcut simțită totuși și în această lucrare timpurie, concizia ce avea să constituie una din caracteristicile scriiturii weberniene.

Tema prezentată la început nudă, a apărut apoi îmbogățită și variată, în sonorități de o deosebită culoare și cu alternanțe de ordin dinamic care au fost gradate la orchestră foarte judicios.

Am urmărit apoi *Concertul no. 3 op. 36* de Hindemith, pentru vioară și orchestră. Solistul se degajează pe un fond sonor din care viorile lipsesc, tocmai pentru ca acesta să nu fie nici cînd incomodat, acoperit. După o primă parte intitulată „Semnal" și încredințată orchestrei, vioara solo își face intrarea. Este o mișcare vie, de factură neoclasică, în care se simte umbra puternică a lui Bach. Momentele de lirism sînt scrise rafinat și, în mișcare succedentă, intitulată *Nocturnă*, anumite intenții programatice, se deslușesc în chip deosebit. Orchestra a cîntat cu toată claritatea cerută și vom releva coralul de alămuri care a sunat acordat, eufonic.

Curios a apărut debutul mișcării intitulată *Alla marcia* în care compozitorul citează, credem, parodic, primele măsuri din *Arleziana* de Bizet. Hindemith menajează momente foarte aerate cînd abstrage din orchestră una sau două unități instrumentale, pe care le face să dialogheze cu solistul. Un asemenea joc sugestiv și spiritual a intervenit la un moment dat între flaut și vioara solistă dar mai ales între vioară și tobă, mînuită cu aplomb și nerv de timpanistul Adrian Ciceu.

Lucrarea a evidențiat din plin însușirile solistului Thomas Brandis. La 32 ani, violonistul Brandis are „state de serviciu" importante. Pe rînd concert-maestrul orchestrei „Bach" apoi al Filarmonicii din Hamburg, el este în prezent prim concert-maestrul Filarmonicii din Berlin, unde funcționează ca atare, încă din 1963, la invitația lui Herbert von Karajan. Dincolo de tehnica-i foarte șlefuită și suplă, am apreciat interpretarea sa nuanțată și acel stil auster care a dominat prezentarea muzicii. Împreună cu pianistul Eckart Bech, Thomas Brandis a interpretat apoi *Concertul de cameră* scris de Alban Berg pentru pian, vioară, și o formație de 13 suflători — piesa de rezistență a programului. Este o lucrare omagială pe care fostul elev al lui Schönberg a dedicat-o maestrului său și în care tehnica severă și inspirația poetică se conjugă minunat.

Compozitorul propune la început trei motive rezultate din transpunerea în sunete a literelor cuprinse în cele trei nume ale exponenților școlii vieneze : Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg. Cele trei motive sînt evocate pe rînd de pian, vioară și corn. Ulterior, Berg introduce încă patru note ale gamei, tema devenind astfel dodecafonică. *Concertul* este în fond o temă cu cinci variații și comportă trei mișcări, ultima fiind o combinare a primelor două. Să arătăm că lucrarea este, sub raportul armoniei, cînd tonală, cînd atonală și adesea do-

decafonică. După „motto"-ul prezentat de cele trei instrumente amintite, pianul își face intrarea în prima variație care reia expunerea orchestrei aproape textual. Participarea pianului este vie, fie ca instrument solo, fie acompaniind orchestra.

Pianistul Besch, descendent dintr-o familie de muzicieni, azi cel mai tînăr (36 de ani) profesor de conservator din Republica Federală a Germaniei, s-a dovedit deasemenea un muzician de solidă formație. Tușeul său, foarte diferențiat, slujește o frazare asupra căreia rafinează cu subtilitate. Sensibilitatea sa am putut-o constata în cea de a doua „Variație" ce se angajează într-un fel de vals vienez. A fost redat cu toată nostalgia-i evocatoare, dar fără accente romanțioase. După un număr de cinci variații, intră și vioara pe un crescendo puternic al orchestrei. O dată cu vioara cîntă și alămurile în surdină, în vreme ce pianul și instrumentele de lemn tac. Este un adagio de mare poezie, un lied bipartit ce generează o emoție profundă. Aici am prețuit dozajul sonorităților realizat cu multă pricepere și bun gust de dirijorul Constantin Bugeanu. Într-adevăr, cele patru alămuri și nouă lemne nu au acoperit nici cînd violina-solo — ceea ce socotim că era esențial. În același timp materialul tematic a fost permanent în evidență.

În sfîrșit, în *Rondo ritmico* final, ambii soliști și-au valorificat la egalitate remarcabilele lor calități interpretative, fără să se incomodeze, dimpotrivă completîndu-se reciproc. Un exemplu în plus al armonioasei lor colaborări ne-a prilejuit apoi *Sonata pentru vioară și pian* de Mendelssohn Bartholdy. Lucrarea, oferită în supliment, a fost cîntată cu o nobilă fervoare.

Programul a cuprins și *Concertul pentru pian și orchestră*, recent scris, de tînărul compozitor german Diether de la Motte. Mai întîi critic muzical și lector la cunoscuta Editură Schott, Diether de la Motte este în prezent profesor de compoziție la Conservatorul din Hamburg. *Concertul* ascultat reprezintă o încercare nu lipsită de interes și, după părerea noastră, izbutită, de a face să stea bine laolaltă, elemente metro-ritmice (partea I) în care pot fi recunoscute influențe îndeosebi Strawinski, ecouri din muzica lui Messiaen (partea a II-a) o savuroasă poliritmie în partea a treia, totul fără să distoneze sub raportul stilistic. Am apreciat, de asemenea, unele asociații timbrale, realizate cu multă fantezie, precum și faptul că autorul, care stăpînește bine meșteșugul componistic, menajează momente de acalmie — atît de necesare într-o lucrare — cînd orchestra nu... glăsuiește decît prin cîteva instrumente, dar grupate ingenios. Și aici, solistul — Eckart Bech — și-a afirmat virtuozitatea, cîntînd cu toată precizia cerută și cu nuanțe dinamice foarte sugestive.

Cu prilejul acestui concert, excepțional de interesant, dar în același timp dificil, am deslușit, o dată mai mult, munca plină de abnegație și dăruire a dirijorului Constantin Bugeanu pe tărîmul artei. Studiind atent, pînă în cele mai mici detalii, partiturile, urmărind apoi printr-o acțiune tenace, perseverentă, realizarea lor, dirijorul Bugeanu „înțelege să facă" adevărată muncă de ridicare, către înțelegerea muzicii, atît a publicului cît și a orchestrei.

Precizia intrărilor, coordonarea pe partide instrumentale și în volumul mare, de ansamblu, a sonorităților, cîntul nuanțat, expresiv, au concurat totdeauna la buna prezentare a muzicii, în stilul potrivit epocilor, școlilor sau autorilor abordați.

Să observăm cu acestea un lucru esențial: economia mijloacelor exterioare folosite pentru a tălmăci textul pe care îl are în vedere. Într-adevăr, Constantin Bugeanu nu se răspîndește în gesturi inutile, nu urmărește atitudinile decorative ci doar prezentarea cît mai bună, la audiții, a muzicii. Se explică astfel aprecierile de care s-a bucurat și se bucură în cercurile muzicienilor dela noi și de peste hotare.

La rîndul ei orchestra a atins, datorită unei activități susținută cu ardoare, un nivel profesional lăudabil. A cîntat atent, curat, nuanțat și putem spune că din prezentarea muzicii contemporane și-a făcut, într-un fel, o specialitate.

J. V. PANDELESCU

Constantin Iliev

Concertul din 16 martie al orchestrei Radioteleviziunii ne-a prilejuit cunoașterea interesantei personalități pe care o reprezintă Constantin Iliev, dirijorul ce încă de acum cîțiva ani era socotit unul dintre cei mai înzestrați compozitori ai Bulgariei. Dacă o parte a publicului îl urmărise conducînd la București orchestra Filarmonica din Sofia — al cărei prim-dirijor este din 1956— în schimb audiția uneia dintre lucrările sale era cu totul inedită. Variațiunile simfonice au constituit o probă elocventă, pe deplin edificatoare, asupra posibilităților lui Constantin Iliev de a se exprima prin limbajul sunetelor.

De la bun început a fost evidentă familiaritatea compozitorului cu modul contemporan de a gîndi și concepe muzica iar faptul este cu atît mai remarcabil cu cît lucrarea datează din 1951.

Cele 11 variațiuni ale temei, tratate cu măiestrie contrapunctică, se înlănțuie, în general, organic și doar introducerea Fugii a părut un act oarecum convențional. Dacă stilul Variațiunilor nu este unitar de-a lungul întregii partituri, purtînd amprenta unor influențe moderne de facturi diferite, în schimb linia melodică rămîne mereu limpede și de o cantabilitate austeră, sprijinindu-se pe orchestrația strălucitoare cu care compozitorul a făcut o adevărată demonstrație de virtuozitate. Efectele sonore obținute prin ingenioase îmbinări de timbruri (cum a fost aceea dintre picolo și contrabas) sau intervenții instrumentale surprinzătoare (solo-ul saxofonului într-o manieră amintind prin intervalică de muzica de jazz) abundă în partitură și dau lucrării un colorit dintre cele

mai interesante. Prin siguranța și verva cu care sînt scrise Variațiunile simfonice, prin deplina stăpînire asupra mijloacelor tehnice și expresive, vădită de Constantin Iliev, muzica sa a reușit să convingă iar uneori să emoționeze chiar.

În egală măsură ne-a convins dirijorul Iliev tălmăcind Simfonia I-a în Do minor de Brahms într-o versiune echilibrată și sobră. Oaspetele bulgar a reliefat cu predilecție latura meditativă a muzicii lui Brahms, urmărind îndeosebi fluiditatea discursului și preferînd (uneori poate prea accentuat) lirismul, unei frămîntări de mare intensitate.

Pianista Sofia Cosma ne-a întîmpinat și de astădată cu seriozitate în fața faptului muzical (care o caracterizează de altfel) oferindu-ne desigur puțin interesantul Concert nr. 2 în La major de Liszt într-o interpretare în care am găsit respectul față de partitura autorului ca și o siguranță tehnică de frumos nivel. În orchestra Radioteleviziunii, care a avut cele mai bune momente ale sale în Simfonia de Brahms, se face din ce în ce mai simțită evoluția calitativă a suflătorilor (mai ales alămurile, altădată deficitare) și constanța violoncelиștilor.

Programul de sală (autor Vasile Donose) a conținut, așa cum nu se obișnuiește, mai puține date biografice din cele în general cunoscute publicului prin frecvența cu care unele nume revin în program, axîndu-se în special pe considerații de ordin estetic și privind compozitorii nu în mod izolat ci în context istoric. Este un mod de a concepe programele, care ar trebui generalizat.

SILVIU GAVRILA

Artiști lirici

Manifestări de operă la care și-au dat concursul oaspeți de peste hotare au vădit — odată mai mult — cît de labile sînt criteriile care stau la baza angajării de către O.S.T.A. a unor cîntăreți străini în spectacolele primei noastre scene lirice. Faptul că uneori sînt invitate forțe artistice de prestigiu, în măsură să contribuie la ridicarea nivelului general al unei reprezentații, iar alteori sînt programați soliști de nivel submediocru, duce la derutarea publicului, care ezită să dea crezare afișelor anunțînd „spectacole extraordinare" cu oaspeți mai mult sau mai puțin celebri. Exemplul săptămînii de care ne ocupăm este concludent în această privință : alături de sopranele *Colette Herzog* (Franța) și *Evghenia Miroșnicenko* (U.R.S.S.), interprete de valoare, care au produs o impresie generală excelentă, au apărut mezzosopranele *Margareth Sjöstedt* (Austria) și *Rózsy Delly* (R. P. Ungară), a căror prezență pe prima scenă de operă a țării nu poate fi prin nimic justificată. Dar să ne ocupăm, pe rînd, de fiecare din aceste cîntărețe.

În „Nunta lui Figaro", rolul Contesei a fost deținut de *Colette Herzog*, artistă lirică înzestrată cu o voce suplă și cu o ținută scenică plină de distincție. În arii (mai ales în cea de-a doua, „Dove sono i bei momenti"), dar în special în recitativele mozartiene — atît de pretențioase în ce privește îmbinarea firească dintre fluența replicii și redarea exactă a liniei melodice —, cîntăreața franceză a impresionat prin însușirile ei de fină muziciană și de sensibilă interpretă scenică. În același spectacol, *Margareth Sjöstedt* în rolul Cherubino a constituit o decepție. Recomandată de studii întreprinse la „Mozarteum" din Salzburg și la Academia de muzică din Viena, mezzo-soprana austriacă a lăsat să se întrevadă prea puțin din cunoștințele și din experiența acumulate în aceste centre ale tradiției mozartiene. Jocul ei de scenă a părut greoi, departe de cerințele acestui rol de adolescent înflăcărat și ghiduș, iar vocea i-a sunat ștearsă, lipsită de calitate. Din restul distribuției, care a cuprins interpreți încercați ai rolurilor Suzana *(Magda Ianculescu)*, Contele *(Octav Enigărescu)*, Bartolo *(Constantin Gabor)* și Marcellina *(Iulia Buciuceanu)*, se cuvine o mențiune specială pentru tînărul bas *Constantin Dumitru*, a cărui creație în rolul Figaro nu ne-a fost cunoscută anterior. Este un cîntăreț dotat cu o voce caldă și cu inteligență scenică, în măsură să „atace" o gamă variată a repertoriului de roluri de bas. Am apreciat dezinvoltura cu care a dat glas ariilor sale (mai ales ariei „Aprite un po'quegl'occhi" din actul final), considerăm însă că studiul mai atent al detaliilor de frazare l-ar ajuta să atingă o treaptă calitativ superioară în evoluția sa artistică. La pupitru, *Paul Popescu* a apărut încă insuficient adaptat cerințelor spectacolului de operă : gestica sa este uneori prea abundentă, ceea ce duce la pierderea preciziei ritmice, iar îmbinarea rigorilor partiturii cu expresia scenică personală a soliștilor vocali nu și-a găsit încă echilibrul cel mai firesc. Cunoscînd posibilitățile sale din activitatea depusă în cadrul vieții de concert, nădăjduim că va ști să se aclimatizeze cît mai curînd în acest domeniu al artei dirijorale.

Spectacolul „Bărbierul din Sevilla" ne-a prilejuit plăcuta reîntîlnire cu soprana *Evghenia Miroșnicenko*, pe care o avem în amintire din trecutele sale vizite la București în anii 1960 („Rigoletto" și „Bărbierul") și 1965 („Lucia di Lammermoor"). În acest răstimp, cîntăreața a avut posibilitatea să se perfecționeze „la sursă" în arta bel-canto-ului, fiind desemnată să facă parte din grupul de tineri soliști de operă sovietici care au studiat la Milano, în cadrul vestitei scene lirice „La Scala". Adăugată calităților vocale naturale și cunoștințelor de tehnică ale solistei, împrejurarea aceasta a contribuit la creșterea măiestriei și la sporirea notei de autenticitate a interpretărilor sale în domeniul operei italiene. În rolul Rosinei din „Bărbierul din Sevilla", calitățile sale au fost puse în valoare cu prisosință : ne referim la siguranța ei în registrele acut și supra-acut, la ușurința cu care biruie cele mai dificile pagini de coloratură, la sinceritatea evoluției sale scenice, străbătută de o notă spirituală perfect adecvată rolului Rosinei. O unică rezervă este impusă de faptul că, în cadrul „lecției de muzică" din

scena a III-a a actului final, Evghenia Miroşnicenko înlocuieşte aria „Contro un cor che accende amore" — existentă în partitura originală — printr-un vals de Arditti, pagină de bravură vocală străină de muzica lui Rossini. Deşi în felul acesta cîntăreaţa are ocazia să-şi valorifice uimitoarea agilitate a glasului în zonele înalte, iniţiativa mi se pare nepotrivită prin aceea că aduce atingere unităţii stilistice a ansamblului operei. Restul distribuţiei a cuprins echipa „de aur" care a făcut din „Bărbierul din Sevilla" un spectacol de mare naturaleţe şi antren, plin de voioşie tinerească şi de un comic spontan. Publicul a aplaudat din nou un *Nicolae Herlea* în forma lui vocală „de zile mari", realizînd un Figaro în stilul „Commedia dell'arte" ; alături de el, *Valentin Teodorian* (Almaviva) şi *Constantin Gabor* (Bartolo) au cucerit sala, iar *Nicolae Florei* (Basilio), „cooptat" mai de curînd în vechea echipă, s-a adaptat pe deplin manierei de interpretare a întregului colectiv. *Constantin Petrovici* a condus cu autoritate spectacolul, în care au existat totuşi unele supărătoare decalaje în scenele de ansamblu.

Pentru „Don Carlos", afişul prevedea distribuirea mezzosopranei *Olga Szönyi* din R. P. Ungară în rolul Contesei Eboli. Pe scenă a apărut însă o altă cîntăreaţă, *Rózsy Delly*, compatriotă a artistei anunţate. Este de presupus că o întîmplare neprevăzută, de ultim moment, a impus înlocuirea interpretei ; era însă firesc ca, în acest caz, să se găsească o solistă pe măsura rolului, posedînd cel puţin calităţile Olgăi Szönyi, cunoscută publicului nostru dintr-un spectacol „Aida", susţinut în anul 1960. Din păcate, înlocuitoarea n-a corespuns nici pe departe unor exigenţe minime de calitate vocală. Glasul uzat, lipsit de omogenitate, cu neplăcute stridenţe în registrul acut, a pus de la început sub semnul întrebării raţiunea invitării cîntăreţei Rózsy Delly pe scena Teatrului de operă şi balet. Momentul culminant al rolului, aria „O don fatale", a dezvăluit apoi, în toată goliciunea lor, marile deficienţe ale solistei, determinînd publicul să se întrebe de ce n-a fost distribuită una din interpretele Operei bucureştene, — oricare din ele mult superioară cîntăreţei pentru a cărei prezenţă spectacolul a căpătat calificativul de „extraordinar". Iată-ne aşadar întorşi la problema ridicată în introducerea acestei cronici. Socotim că se impune o exigenţă mult superioară în selecţionarea artiştilor invitaţi să figureze în distribuţiile primei scene de operă româneşti. Presupunînd că nu sînt posibile audiţii prealabile în Capitală, în faţa consiliului artistic al Teatrului de operă şi balet, credem că trebuie măcar luate informaţii din sursele cele mai competente ce există în ţara respectivă, pentru a se evita în viitor repetarea cazurilor Margareth Sjöstedt şi Rózsy Delly.

În rest, spectacolul „Don Carlos" a cuprins în bună parte solişti ale căror interpretări au fost comentate cu prilejul premierei : *Nicolae Florei* (Filip), *Elena Dima* (Elisabeta), *Ioan Hvorov* (Marele Inchizitor), *Ileana Cotrubaş* (Tebaldo). Cu toţii şi-au „rodat" între timp rolurile, vădind importante progrese în ce priveşte atît latura vocală, cît şi cea interpretativă propriu-zisă. Ca nume noi în distribuţie au apărut *Vasile Martinoiu* — a cărui creaţie în rolul marchizului Rodrigo de Posa aminteşte, prin calitatea vocii şi ţinuta scenică plină de distincţie, de excelenta realizare a lui Nicolae Herlea la premieră — şi *George Corbeni*, care ne-a apărut, în rolul Don Carlos, la largul său în incomoda ţesătură înaltă a partiturii, găsindu-se însă în dificultate în unele pasaje din registrul mediu ! Conducerea muzicală a fost deţinută din nou de *Constantin Petrovici ;* sîntem bucuroşi să relevăm siguranţa sa mereu crescîndă şi simţul său tot mai accentuat al stilurilor.

EDGAR ELIAN

Muzică de cameră

Bunul nume al activităţii unei formaţii, simfonice sau de cameră, este, fără îndoială, legat nu numai de calitatea interpretării (fără de care nici nu poate intra în discuţie o apreciere serioasă a muncii depuse) ci şi de orientarea generală a repertoriului, de-a lungul concertelor prezentate. Aceste două obiective par să fie într-adevăr preocuparea de bază a ansamblului de cameră „Musica Nova". Ca interpretare şi tehnică instrumentală, nivelul ultimului concert se situează pe linia remarcată şi în apariţiile anterioare. Este probabil rezultatul reunirii unor artişti de valoare, ce-şi asumă cu toată responsabilitatea greaua sarcină de a se desăvîrşi în domeniul atît de pretenţios al muzicii de cameră. Acest fapt se poate remarca atît la conducătoarea formaţiei, Hilda Jerea, care de pe poziţia pianistului-compozitor reuşeşte să direcţioneze clar întregul mers al muncii, pînă la rezultate finale, cît şi la excelentul clarinetist Aurelian Octav Popa sau ceilalţi membri ai „Musicii Nova" :, Mircea Opreanu (vioară), Valeriu Pitulac (violă), Cătălin Ilea (cello). Recentul concert a avut o nuanţă deosebită, faţă de manifestările anterioare ; interpreţii s-au „obişnuit" să cînte împreună într-un autentic spirit de colaborare, evitînd orice detaşare solistică, orice izolare stridentă. A intervenit, credem, aşa-numitul rodaj, rezultat al unei activităţi de concert continue (în ţară şi peste hotare), dublată de munca susţinută la repetiţii.

Programul cuprindea, în exclusivitate, prime audiţii, respectînd promisiunea de principiu a „Muzicii Nova" de a nu aborda decît partituri încă necunoscute publicului nostru. Se cuvine să apreciem atitudinea compozitorilor noştri, care au şi început să scrie lucrări pentru acest ansamblu. După compoziţia lui Dan Constantinescu, acum a venit rîndul *Cvintetului* de Doru Popovici, intitulat sugestiv „Omagiu lui Ţuculescu". În desvoltarea materialului muzical se remarcă elemente a căror prelucrare se face în profunzime, exploatîndu-se intens toate resursele melodice, de ritm şi culoare. Scriitura instrumentală ne arată o largă cunoaştere a posibilităţilor timbrale şi dinamice ce le oferă formaţia de cvintet, reunind instrumente de coarde, un clarinet şi pianul. Există însă şi unele probleme de construcţie care dau impresia unei simple expuneri, insuficient trecute prin filtrul gîndirii creatorului. Faţă de „Omagiu lui Eminescu", această lucrare apare, cel puţin la o primă audiţie, susceptibilă încă de unele „esenţializări" ale muzicii. Atragem însă atenţia asupra modului de exprimare a compozitorului, care reuşeşte să se facă înţeles cu claritate de ascultători. „Omagiul lui Ţuculescu" a fost, credem, greşit plasat în desfăşurarea programului. Lucrarea debutează cu un amplu solo de clarinet, al cărui

efect este diminuat de piesa precedentă, *Madrigal I* de H. Pousseur. Asemănarea timbrală dintre cele două lucrări a provocat o scădere a receptivității ascultătorului pentru prima parte a *Cvintetului* de Doru Popovici. Dintre celelalte piese audiate, ne-a reținut atenția nu atît *Trio*-ul lui Ernst Krenek cît *Trio pentru vioară, violoncel și pian* al tînărului compozitor japonez Teryuki Nodah. Scris în 1965, acest *Trio* desvăluie o neașteptată lume sonoră, ce îmbină ineditul expresiei cu o riguroasă construcție a ansamblului. Mai puțin caracteristic pentru creația lui Leos Janacek, *Concertino* pentru pian, 2 viori, violă, clarinet, corn și fagot (la care și-au dat concursul și cîțiva „colaboratori externi" — Margareta Mederus, Paul Staicu, Mihai Tănăsilă) a fost un prilej de a demonstra capacitatea formației în abordarea unor lucrări de mai ample proporții sonore. În privința organizării concertului, se impune o observație: la o seară de prime audiții contemporane ar fi deosebit de necesară o scurtă prezentare a lucrărilor în programul de sală. Simpla enumerare nu se dovedește suficientă pentru cei dornici de a afla cît mai multe aspecte ale artei timpului nostru. Atrăgînd atenția asupra problemelor diverse pe care le pune fiecare partitură, s-ar contribui în mod eficient la punerea în valoare a muzicii ascultate. Este un fapt cu atît mai necesar cu cît din partea membrilor formației „Musica Nova" s-a simțit că prezența lor în cadrul unei astfel de manifestări nu are doar aspectul participării la un oarecare concert de cameră, ci și aspectul unui „cenaclu" de muzică contemporană care cere ascultătorului judecăți de valoare asupra complexităților de limbaj și concepție ale artei secolului XX.

Tineri interpreți

Din orchestra Filarmonicii „George Enescu" s-au ridicat, de-a lungul anilor, noi și noi interpreți de valoare, care au parcurs și în domeniul activității solistice un drum ascendent. Recitalul violoncelistei Elena Botez (Sala mică a palatului) este, am spune, un argument în sprijinul celor afirmate. Efortul necesar pentru pregătirea unui astfel de recital, în condițiile muncii paralele în orchestră, la repetiții și concerte, este bine cunoscut. Cu atît mai mult se cer apreciate meritele și ambiția artistică a celor care, depășind aceste inerente dificultăți, își perfecționează necontenit pregătirea profesională. Un program amplu, cu piese destul de grele, i-a permis tinerei interprete să-și demonstreze posibilitățile. În afară de lucrări de Frescobaldi și Boccherini, Elena Botez a prezentat *Suita a II-a* pentru violoncel solo de Reger. Aici s-au putut urmări modul în care interpretul știe să-și dozeze nuanțele cîntului, pe planuri sonore de largă respirație, ca și intuirea atmosferei specifice compozitorului, ce îmbină în suflul romantic al muzicii trăiri specifice epocii sale și nuanțe de suită preclasică, în genul suitelor pentru instrument solo ale lui J. S. Bach. Calitatea expresiei, frumusețea sunetului, au caracterizat și realizarea fermecătoarei sonate *„Arpeggione"* de Fr. Schubert. Secondată într-un autentic spirit cameral de către pianista Irina Staicu, Elena Botez a dovedit certe calități solistice. Muzicalitatea, clara cunoaștere a datelor stilistice, sînt dublate de o tehnică îngrijită, de o intonație justă și o deosebită ușurință în mînuirea arcușului. Se simte încă, poate, nevoia unei rutine scenice care să o ajute pe interpretă în depășirea inerentelor emoții în contact cu publicul; este însă un lucru pe care numai timpul, activitatea solistică neîntreruptă și perseverența îl pot rezolva.

GRIGORE CONSTANTINESCU

★

„Tribuna tinerilor soliști" — la Radiodifuziune și Concertul de tineri laureați la Filarmonică, au „împrimăvărat" săptămîna muzicală. O avalanșă de nume noi, pe afișele celor mai prestigioase orchestre, ne-a prilejuit o sumă de satisfacții, tinerii aceștia avînd cu toții calități demne de a-i menține mai departe pe afișele concertelor din țară și străinătate.

Reapărută după o inexplicabilă absență, Krimhilda Cristescu ne-a demonstrat că speranțele puse în ea cu ani în urmă, nu au fost iluzii. Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Beethoven, văzut îndeobște ca o lucrare de tinerețe „a elevului lui Haydn" (de fapt al doilea în ordinea creației) ne-a apărut viguros conturat, mai apropiat de ideea generală pe care o avem despre muzica „titanului":, ceea ce denotă o concepție cel puțin deosebită, și după părerea noastră valoroasă.

★

Rar ne este dat să ascultăm concerte pentru instrumente de suflat cum ar fi fagotul, pianul și vioara deținînd un fel de monopol al solisticei. Fagotistul Miltiade Nenoiu în concertul de Mozart a adus o undă de delicatețe și intimitate prin sensibilitatea și gustul pentru fraza frumoasă și nuanțată. Instrumentele de mai mare strălucire cuceresc sala prin forța lor directă, un concert ca cel de fagot cu arme mai subtile dar nu mai puțin eficace, poate realiza aceeași perseverență.

Uriașa abilitate digitală de care dispune tînăra Cornelia Vasile din Timișoara o îndreaptă în mod firesc spre Paganini, acest Rossini al violoniștilor. Un succes de sală asigurat, la apariție, va trebui consolidat în viitor prin abordarea repertoriului mai profund de care vioara nu se poate plînge. Latura tehnică fiind de pe acum o problemă depășită, inteligența și sensibilitatea, sîntem convinși, își vor spune cuvîntul în viitor prin intermediul unor partituri mai dense ca substanță muzicală. O sală electrizată de această apariție formidabilă — singurul cuvînt potrivit — a aplaudat cu toată inima o speranță împlinită de pe acum.

La Filarmonică, violoncelistul Nicolae Șarpe a deschis cu o deosebită degajare și maturitate un concert de ținută

asemănătoare. Muzician de interiorizare, N. Şarpe a condus discursul muzical pe toată întinderea cu o grijă, total reuşită, pentru frumuseţea sunetului şi a prilejuit momente de reală frumuseţe impunînd sălii clipe de ascultare încordată cu unică preocupare *„muzica"*.

Cornistul Paul Staicu în concertul nr. 2 de Mozart ne-a dezvăluit o întinsă gamă de posibilităţi expresive ale instrumentului, cît şi o fină înţelegere pentru stil. Finalul, de mare vioiciune, a avut darul să uimească şi să încînte, pe de o parte prin frumuseţea mereu proaspătă a muzicii lui Mozart, pe de alta printr-un joc instrumental simplu şi sigur.

Radu Lupu este un pianist din familia soliştilor de pondere, caracteristica principală a jocului său fiind seriozitatea. Sonoritatea mare şi puternică îl îndreptăţeşte să atace un concert ca al V-lea de Beethoven pe care-l poate stăpîni cu autoritate. Detaliul uneori supus cu voinţă liniei mari, credem că se va finisa o dată cu experienţa, ceea ce nu înseamnă că el este neglijat astăzi, ci doar că mai poate cîştiga !

O baladă de Chopin, construită cu suflu şi o poetică sonată de Scarlatti, la cererea publicului, au completat o intrare în plin mers, pentru un pianist pe care îl aşteptăm să revină.

Dirijorul Iosif Conta la Radio şi Mircea Basarab la Filarmonică au condus două orchestre însufleţite în entuziasmul care a caracterizat şi sălile pline de curiozitate şi simpatie pentru aceste speranţe ale solisticei noastre.

★

După concertele de tineri solişti de la Filarmonică şi Radio, recitalul pianistei Viorica Diaconu aduce în faţa publicului în această stagiune, mai atentă cu noua generaţie, încă o promisiune în privinţa viitorului solisticei Româneşti.

Compus cu inteligenţă, programul, un diptic dedicat muzicii preclasice şi celei contemporane, ne-a reliefat deosebita rezistenţă şi, paralel, disponibilitatea polivalentă a solistei. A conduce cu un suflu permanent un recital de proporţiile celui ascultat, credem că stă în puterea unui solist pe de o parte cu mai mare rutină, iar pe de alta cu o mai vizibilă forţă fizică. Viorica Diaconu are însă un joc vivace şi degajat, de precizie ceasornicărească, pianista făcînd parte din familia acelor interpreţi lucizi, care ştiu şi pot să-şi dozeze efortul cu eficienţă.

După migala laborioasă a celor 10 sonate de Scarlatti, în partea a II-a am putut asculta trei lucrări compuse în secolul nostru ; 6 piese de Honneger, Sonata de Myriam Marbé şi Cânteyodjayâ de Olivier Messiaen.

Sonata de Myriam Marbé, lucrare de robustă construcţie şi nobilă substanţă sonoră, realizată pe canavaua clasică formală, dar printr-o ţesătură sonoră plină de imaginaţie, i-a prilejuit solistei o desfăşurare viguroasă şi „în vervă" mai cu seamă în dezvoltare, unde sonata a devenit captivantă (în sensul bun al cuvîntului). Cânteyodjayâ, cunoscută nouă din imprimarea pianistei Yvonne Loriod, nu a avut nimic de pierdut în audiţia de faţă. Articulaţia fermă şi bogată ca paletă sonoră, energica stăpînire a problemelor de ordin tehnic, dar mai ales profunda familiarizare cu partitura sînt atributele convingătoare cu care această piesă a încheiat un recital pe care-l dorim a fi primul dintr-un şir, la acelaşi nivel.

ŞTEFAN ZORZOR

★

În cadrul concertului de cameră care a avut loc în studioul Radioteleviziunii, am reauzit valoroasa formaţie corală „Madrigal" condusă de Marin Constantin. Colectiv cu cîntăreţi care renunţă la „personalitatea vocală" proprie, în folosul realizării unei personalităţi sonore şi artistice generale, ansamblul devine un „instrument vocal" unic (ce bună pildă pentru celelalte coruri profesioniste !). Acest lucru este realizat, desigur, printr-o atentă selectare a vocilor, printr-un studiu colectiv urmărit cu migală şi competenţă. Astfel educat, depăşind problemele de tehnică de execuţie, ansamblul trece la realizări artistice şi stilistice propriu zise, de rafinament şi profunzime.

Programul s-a deschis cu piese din literatura corală a veacului XVI : *Kyrie* din *Missa Brevis* de Palestrina şi *Ave Maria* de Vittoria, redate cu interiorizare şi transparenţă a scriiturii polifonice, apoi spiritualul *Bongiorno Madona* de Scandelli şi *Fire, Fire* de Th. Morley, unde corul a dat dovadă de virtuozitate în crearea unor efecte timbrale onomatopeice.

A urmat un număr de piese inedite din muzica veche românească, prezentate fie monodic, fie susţinute de ison : *Stihira I la Laude* aparţinînd unui creator anonim din sec. XIII, — o monodie de impresionantă austeritate arhaică, nu însă fără pregnante influenţe folclorice, trăsături reliefate de interpretarea grupului bărbătesc ; *La nunta din Caana Galileii* de un autor anonim din sec. XVI, melodie strofică de provenienţă populară, susţinută de ison, cîntată cu puritate şi prospeţime de grupul feminin ; *Catavasia Duminicii Floriilor* de Filotei Sin Agăi Jipei (epoca brîncovenească), în a cărei redare formaţia s-a adaptat tradiţionalului stil de cîntare bisericească, de la emisia şi culoarea sunetului, pînă la executarea ornamentelor caracteristice. Prezentarea acestor piese a constituit — credem — punctul de maxim interes al programului, şi aceasta nu numai prin prilejul de a se scoate la lumină comori din trecutul muzical al ţării noastre, dar şi prin dezvăluirea — în cadrul acestui program — a realei lor poziţii în dezvoltarea artei muzicale universale.

Cele trei monodii care au urmat, prelucrate de compozitori din trecut sau contemporani, au avut darul de a reliefa o altă imagine a creaţiei corale româneşti : pasiunea şi măestria cu care reprezentanţi ai muzicii culte au pătruns în esenţa muzicii laice sau bisericeşti din trecut, pentru a o pune în valoare. E vorba de *Condacul Naşterii* — prelucrare de Paul Constantinescu pe o monodie de Filotei Sin Agăi Jipei, *Catavasia Întîmpinării Domnului* — prelucrare de Gh. Cucu pe o monodie anonimă din sec. XVIII (solist Stere Eremia) şi *Pe cerul cu flori frumoase* — prelucrare de S. Toduţă pe o monodie anonimă.

Dacă maturizarea artistică a „Madrigalului" este evidentă, nu acelaşi lucru se poate spune de orchestra „Camerata", care a susţinut cea de a doua parte a programului din seara de 10 mai.

Compusă din studenți din primii ani ai Conservatorului, care au încă de rezolvat probleme de tehnică și interpretare instrumentală, formația mai are încă un drum lung de străbătut pînă la stadiul dorit de a face față, cu răspunderea necesară, exigențelor scenei de concert. Se cere, pentru aceasta, un serios studiu individual, urmat de unul colectiv, — excluzîndu-se total spiritul de grabă și improvizație, — pentru realizarea sudurii de ansamblu ; iar apoi o rodare sistematică, însă judicios dozată, cu scena și publicul. Este un bun prilej, pentru studenți, de a-și forma practica muzicală încă din anii Conservatorului, sub îndrumarea competentă a unui muzician de valoare, cum este Dumitru Pop.

Programul a cuprins, în afară de două părți din *Concertul pentru orchestră* de Ion Dumitrescu și *Simfonia simplă* de Benjamin Britten (într-o execuție mai realizată decît cea a primei lucrări), și *Concertul în Re major* pentru pian și orchestră de Haydn, în interpretarea solistică a lui Dan Grigore. Este meritorie preocuparea tînărului pianist de a-și lărgi sfera de cuprindere a repertoriului, de a investiga epoci și stiluri diferite ; dar aceasta necesită, în afară de o cunoaștere „teoretică" a acestor stiluri, realizată printr-o anumită culoare sonoră, tușeu, frazare, etc. — și pătrunderea în substratul lor psihologic și muzical, — substrat care, — cel puțin în ceea ce îl privește pe Haydn, este realmente inepuizabil. Or, de la un pianist ca Dan Grigore, care posedă bagajul tehnic de bază și chiar un început de experiență concertistică, se cere insistent, în momentul de față, depășirea stadiului de execuție corectă, chiar strălucitoare din punct de vedere tehnic, pentru a trăi și transmite spiritul muzicii interpretate.

Cel de al doilea concert, susținut, în sala Ateneului, de Orchestra de Studio a Conservatorului dirijată de Grigore Iosub, a cuprins un program de muzică românească, în parte inedită, variată ca problematică și stil componistic, însă de valoare inegală.

Inaugurarea programului cu o lucrare enesciană *(Suita I în Do major)* a ilustrat una din preocupările centrale ale sesiunii, aceea de a reliefa rolul marelui muzician român în dezvoltarea artei muzicale din țara noastră și de afirmare a ei pe plan universal. Interpretarea *Suitei* într-o sonoritate predominant și aproape uniform puternică (cu îngroșarea sonorității registrului grav al corzilor prin numărul mare de contrabași), a estompat, din păcate, bogăția de nuanțe pe care le cuprinde lucrarea.

Basmul simfonic *Ciubotica cucului* de Domnica Dumitrașcu-Constantinescu își propune să creeze pe plan muzical firul și elementele unei povestiri (text de Alina Drimba). Pentru aceasta, compozitorul se folosește de procedeele clasice ale muzicii ilustrativ-programatice : leit-motive, colorit orchestral etc. ; dacă acestea nu excelează prin originalitate și fantezie, vădesc în orice caz meșteșug componistic, iar lucrarea are meritul de a-i familiariza pe cei cărora li se adresează în mod special : copiii, cu lumea muzicii, prin intermediul unei povestiri muzicale.

Includerea în program a unei lucrări necunoscute din creația lui Stan Golestan, a constituit un omagiu adus memoriei compozitorului. Concertul pentru pian și orchestră intitulat *„Pe vîrfurile Carpaților"* întrunește caracteristicile genului concertant — cu o scriitură solistică spectaculoasă și colorată (tălmăcită cu înțelegere și multă dăruire de pianista Georgeta Ștefănescu-Barnea) — și ale celui programatic, fiind inspirat, după cum indică titlul, din peisajul țării natale. Pe lîngă calități, printre care folosirea intonațiilor folclorice românești pentru crearea imaginilor ca și virtuozitatea în mînuirea scriiturii pianistice și orchestrale, lucrarea suferă de prolixitate și eterogenitatea stilului.

Interesul maxim al serii l-a constituit prezentarea poemului pentru orchestră, cor și elemente de mișcare *„Crengile"* de Carmen Petra-Basacopol. Lucrarea reprezintă nu numai o etapă nouă în concepția compozitoarei, dar și o reușită în investigația mijloacelor de expresie moderne — muzicale și de înscenare, — pentru redarea sensului profund al unui poem filozofic de reală valoare, aparținînd Marianei Dumitrescu. Imaginile muzicale sugestive realizate în orchestră (compozitoarea și-a acumulat o serioasă experiență în ceea ce privește plasticitatea muzicală), apoi recitarea, cîntarea, efectele sonore, de o vie expresivitate, ale corului (dirijor : Iovan Miclea), întregite de o mișcare scenică ce le comentează și aprofundează vizual (regia : Ana Molnar), toate conduse de o construcție logică și unitară, bazată pe reliefarea sensului versurilor, — trezesc interesul pentru această lucrare, care ar trebui să figureze mai des în programele concertelor.

Orchestra de Studio a Conservatorului, condusă de Grigore Iosub, a prezentat lucrările într-o execuție îngrijită, plină de înțelegere, învingînd multe probleme ridicate de scriitura complexă și varietatea stilistică a lucrărilor.

MELINE POLADIAN-GHENEA

GARABET AVACHIAN

La 11 iulie a încetat din viaţă, în vîrstă de nici 59 de ani, profesorul Garabet Avachian, şeful catedrei de vioară dela Conservatorul „Ciprian Porumbescu", membru al biroului Consiliului Muzicii din Comitetul de stat pentru Cultură şi artă.

A avut de timpuriu vocaţie pentru muzică. După terminarea studiilor secundare la Constanţa a urmat Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti în clasa eminentei profesoare de vioară Cecilia Niţescu-Lupu. Ulterior, a devenit asistent la aceeaşi catedră. Pasionat pentru arta cîntecului la vioară, s-a consacrat apoi exclusiv pedagogiei violonistice. Garabet Avachian are meritul de a fi descoperit şi urmărit zeci de tinere talente pe care le-a îndrumat cu multă exigenţă către un studiu serios, solicitîndu-le o muncă artistică severă. Tehnica riguroasă a execuţiei şi stilul sobru al interpretării, aflate totdeauna pe primul plan al preocupărilor sale, au fost solicitate şi impuse, cu consecvenţă, elevilor. Mai toţi violoniştii ridicaţi la noi în ultimul sfert de veac au avut de învăţat din activitatea şi competenţa-i de pedagog. Rezultatele nu au întîrziat să se arate, o seamă din elevii săi fiind distinşi cu premii la concursurile naţionale şi internaţionale.

Însuşirile sale l-au promovat membru în juriile unor concursuri de vioară de la noi, ţinute în cadrul Festivalului internaţional „George Enescu", ca şi ale unor concursuri de peste hotare. În această calitate profesorul Avachian s-a afirmat ca un combativ susţinător al artei interpretative româneşti la vioară.

În rezolvarea problemelor legate de cîntul la vioară, a căutat neobosit soluţii noi în vederea îmbunătăţirii metodelor de execuţie, de interpretare.

Unele rezultate ale cercetărilor sale le aflăm în lucrări ca „Metode pentru studiul şi extinderea „Capriciilor" de Kreutzer, Fiorillo, Rode ; „Studiul schimburilor de poziţie", „Revizuirea Sonatelor şi Partitelor de Bach", „Contribuţii la însuşirea raţională a tehnicii violonistice" ş.a. A publicat, în revista „Muzica" un studiu despre unele cadenţe ale lui George Enescu şi, deasemenea, despre arta interpretativă realistă, etc.

Ca membru în Consiliul Muzicii din Comitetul de Stat pentru cultură şi Artă, a depus o rodnică activitate.

Apreciat şi peste hotare, Garabet Avachian fusese solicitat să participe anul acesta ca profesor la cursurile estivale de perfecţionare iniţiate de Sergiu Celibidache pe lîngă Filarmonica din Stockholm şi Conservatorul din Sienna. Amator şi colecţionar de artă, Garabet Avachian făcuse din casa sa un adevărat muzeu ce cuprindea zeci de tablouri ale unor pictori români de seamă, icoane pe sticlă, lucrări în ceramică, statuete etc. pe care intenţiona să le testeze statului astfel încît să poată fi cunoscute de toţi iubitorii de artă, de frumos.

Moartea sa reprezintă pierderea unui profesor şi pedagog valoros, a unui luptător convins pentru triumful şcoalei violonistice româneşti.

Ploiești

Sfîrșitul anului școlar a fost marcat la Liceul de muzică și arte plastice din orașul Ploiești, de două evenimente deosebite : sărbătorirea unui deceniu de activitate și absolvența primei promoții. Cu acest prilej, „pictorii" au organizat vernisaje, iar „muzicienii" au oferit celor prezenți în sala Filarmonicii din localitate, un reușit concert.

Predominante în structura școlii, clasele de pian și vioară s-au prezentat în general, la un nivel demn de relevat. Printre alții s-a impus Arta Teodorescu, cl. a IX-a (prof. Ecaterina Vlasie), care în „Vînătoarea" de Liszt și „3 Ecoseze" de Chopin dovedește certe înclinații spre interiorizare. Gabriela Patron, cl. a IX-a (prof. Grazzia Cernătescu), Mariana Gaudi, cl. a X-a (prof. Eliza Mihăilescu) și Luminița Georgescu, Cl. a XI-a (prof. Cleopatra Eliescu), încercîndu-și puterile în „Rondo capricioso" de F. Mendelssohn Bartholdy, „Joc Dobrogean" de Paul Constantinescu și „Pavană" de George Enescu, se dovedesc de pe acum naturi pianistice autentice

Dintre elevii claselor instrumentelor de coarde, s-a detașat Lucia Petrescu, cl. a VIII-a (prof. Gheorghe Pîrgaru), prezentîndu-și o compoziție proprie pentru violă solo, în care arată o timpurie pricepere componistică și interpretativă, satisfăcînd pe ambele planuri, cerințele acestui instrument. „Poloneza de concert" de Wieniavski a prilejuit afirmarea unui talent violonistic : Alexandru Banu, cl. a X-a (prof. Aurel Olariu), care a trecut cu dezinvoltură peste dificultățile piesei. Duetul violonistic format din Elena Eftimie și Rodica Ghiță din cl. a X-a a aceluiași profesor, ne-a oferit satisfacția de a asculta o lucrare românească mai puțin cunoscută, „Adagio" de Alfred Alessandrescu.

Regretăm că familia instrumentelor de suflat a fost reprezentată doar de flaut. Aceasta numai în ce privește proporția numerică față de pianiști și violoniști, deoarece elevul Florin Ouatu cl. a XI-a (prof. N. Simionescu) a dovedit siguranță și sunet de calitate în piesa pentru flaut și pian de Petre Elinescu. Acest lucru ne îndreptățește să sugerăm întărirea compartimentului suflătorilor a cărui lipsă s-a făcut simțită și în partea a doua a programului, cînd a evoluat orchestra.

Programul s-a încheiat cu un „concert de concerte" cuprinzînd lucrări de Beethoven și Mozart. Remarcăm calitățile violonistice ale micuțului Sorin-Cristian Ionescu, cl. I (prof. Sevastia Coltofeanu), care a cucerit în interpretarea plină de farmec și spontaneitate a Menuetului de Beethoven.

Consemnăm siguranța și degajarea cu care prof. Gh. Pîrgaru a condus orchestra, atît în concert cît și în migăloasele repetiții, făcînd-o cunoscută și cu ocazia unor turnee-spectacol oferite ascultătorilor în cadrul și în afara regiunii Ploiești.

C. R.

Arad

Rezultat al unei intense munci de creație al cărui rod s-a împlinit în anul 1890, Requiemul pentru soliști, cor și orchestră de Antonin Dvorak, este una din lucrările sale de înaltă ținută creatoare. Bazată pe textul liturgic latin tradițional, această creație se remarcă prin forța copleșitoare a expresiei, a sonorităților ample, monumentale, prin ingeniozitatea și soliditatea construcției în care, cele 13 secțiuni sînt strîns legate între ele printr-un leit-motiv tulburător în rezonanța sa tragică, ce străbate lucrarea.

Prezentarea în primă audiție a Requiemului de către orchestra și corul Filarmonicii din Arad (dirijorii corului Paul Paradenco și Gheorghe Fluieraș) avînd ca soliști pe Virginia Gudzichievici (soprană) Milka Nistor (alto), Nicolae Stan (tenor) și Ioan Hvorov (bas), a constituit un eveniment remarcabil în viața de concert a orașului.

Pregătirea acestei partituri a necesitat eforturi deosebite din partea tuturor interpreților (soliști, cor, orchestră) care au reușit printr-o muncă perseverentă și pasionată să realizeze o interpretare calitativă, remarcabilă.

Alături de meritul deosebit ce-i revine în această primă audiție dirijorului Jan Hugo Huss, se cuvine a fi reliefat aportul soliștilor care au realizat o interpretare de nivel datorată modului adecvat de înțelegere al specificului părților solistice cît și al corului, a cărei partidă, încărcată de dificultăți vocale și intonaționale, a fost susținută cu competență în ceea ce privește acuratețea și amploarea sonorităților.

IOAN TOMI

Oradea

Cea de-a doua parte a stagiunii de concerte a Filarmonicii din Oradea se remarcă printr-o activitate bogată, variată și interesantă pentru iubitorii muzicii simfonice. Alături de muzicienii români și străini prezenți în fața orchestrei în calitate de dirijori și soliști, pe afișele concertelor au fost semnalate nu puține nume de tineri interpreți a căror frumoasă pregătire le-a oferit prilejul obținerii unor succese meritate, publicul primindu-i cu căldură.

O serie de prime audiții de muzică românească (Simfonieta de Sergiu Sarchizov, Variațiuni și fugă din Simfonia dorică de Fr. X. Dressler, Dansuri vechi ardelene de Max Eisicovits, Concert pentru orchestră de Nicolae Brînduș) sau universală (Povestea soldatului de Stra-

vinski, Suita Barocă nr. 5 de Kurt Atterberg, Cîntecele copiilor morți de Mahler, Facerea lumii de Milhaud) au oferit publicului interesat posibilitatea cunoașterii și familiarizării cu o multitudine de creații diverse și interesante pentru pregătirea și interpretarea cărora orchestra a depus eforturi deosebite și lăudabile. În concertul cu „Povestea soldatului" de Stravinski, o valoroasă contribuție au avut-o actorii Ion Mîinea, Jean Săndulescu și Carol Lavota, alături de formația de 8 instrumentiști condusă de Ervin Acel. În program a figurat și Concertul pentru orchestră de cameră de Nicolae Brînduș, lucrare care prin folosirea unor variate efecte sonore ale orchestrei a suscitat interesul viu al ascultătorilor, bucurîndu-se de succes.

Într-un alt concert desfășurat sub conducerea dirijorului american Franklin Choset, publicului i s-o oferit posibilitatea audierii, într-o primă audiție pe țară, a uverturii de Aaron Copland, a Concertului pentru pian de Grieg, interpretat cu sensibilitate și precizie tehnică de către pianista Alla Popa din Timișoara, și a Simfoniei a IV-a de Schumann.

O serie de manifestări cu muzică de cameră au atras atenția prin programele susținute de către orchestra de cameră a Filarmonicii sub conducerea dirijorilor Miron Rațiu și Ervin Acel, de către cvartetul de coarde din Cluj condus de Ștefan Ruha. Recitalul de pian susținut de Alexandru Demetriad și cuprinzînd lucrări de Bach, Faurè, Enescu și Chopin a constituit unul din succesele stagiunii.

Este demnă de relevat activitatea cvartetului compus din Boda Oscar (vioara I-a), Gheorghe Bogdan (vioara a II-a), Boda Cornelia (violă), Bogdan Alexandru, Sendenski Coloman (violoncel), formație care a susținut un mare număr de concerte în diferite localități din regiune, în marea lor majoritate însoțite de prezentări explicative. Este o acțiune meritorie ce contribuie la educația muzicală a unui public larg format din muncitori, țărani cooperatori, elevi etc.

Față de eforturile ce se depun pentru pregătirea unor concerte de nivel, față de bogăția și varietatea repertoriului, se impune acordarea unei atenții mai accentuate popularizării muzicii simfonice în special în rîndurile tineretului. Cu atît mai grabnic, cu cît numărul abonaților a scăzut în prezent la 240 față de 320 cîți erau în ultimul trimestru al anului trecut. Această acțiune importantă și cu totul necesară va trebui să stea în atenția tuturor acelora care răspund de viața culturală a orașului Oradea.

N. MAIOR-NICOARĂ

★

Tot la Oradea, Orchestra simfonică a interpretat sub bagheta dirijorului Ervin Acel, Simfonia I-a a tînărului compozitor Adam Czako, absolvent al Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj la clasa profesorului Sigismund Toduță. Simfonia, terminată în 1966 — ca lucrare de diplomă la absolvirea conservatorului — este alcătuită din trei părți ce se execută *attacca :* un allegro energico conceput în formă de sonată fără repriză, un *Adagio* bazat pe variațiuni libere și un *Rondo*, final în care sînt aduse și elemente din prima parte. Partitura relevă căutările compozitorului pentru definirea unui limbaj propriu, făcînd totodată sesizabile și influențele unor compozitori ca Enescu, Bartók, Hindemith și Honegger. Orchestrația, bazată pe o bună tratare a compartimentelor instrumentale și a combinațiilor timbrale, constituie și unul din factorii ce au contribuit în bună măsură la succesul lucrării. Se cuvine relevat aportul dirijorului care a reușit să rezolve dificultățile tehnice ale partiturii și să asigure lucrării o interpretare precisă și clară.

Prof. AVRAM GEOLDES

Zoltán Kodály

1882 — 1967

de Lajos Píntér

Prin moartea lui Zoltán Kodály, viața muzicală pierde un valoros compozitor, pedagog și estetician al zilelor noastre. Reprezentant de frunte al etnomuzicologiei moderne, activitatea sa multilaterală a adus un apreciabil aport cercetării științifice a folclorului național și universal, îndrumării a generații întregi de compozitori și muzicologi pe acest făgaș de activitate. Pe de-altă parte, creația sa a îmbogățit repertoriul coral și simfonic prin compoziții pătrunse de spiritul unei temeinice cunoașteri și aprofundări a cîntului popular.

Pentru înțelegerea a ceea ce a însemnat în gîndirea muzicală contemporană-maghiară și universală-contribuția lui Bartók și Kodály, se impune o scurtă privire retrospectivă. Se poate afirma că pînă în preajma secolului nostru, muzica cultă maghiară se afla aproape în întregime sub influența romantismului german. Dacă un Liszt, Erkel sau Mocsony dăduseră un puternic impuls creației autentice naționale, atunci succesorii lor din cea de-a doua jumătate a secolului trecut se îndepărtaseră mult de această concepție, desconsiderînd-o chiar în multe din cazuri. Epigonismul lor se împletea, în programele curente, cu creațiile cele mai reprezentative ale muzicii germane — și pe drept cuvînt afirma cîndva tînărul Kodály că la Budapesta „limbajul muzical este cel german". Încă de tineri, atît Kodály cît și Bartók și-au propus ca ideal făurirea unei muzici naționale, izvorîtă din cele mai autentice tradiții ale artei populare. Este un ideal care a determinat întreaga lor activitate creatoare. Însă spre deosebire de Kodály, investigațiile lui Bartók se adresau în egală măsură și folclorului universal ; acest lucru poate fi urmărit de-a lungul întregii sale activități, culminînd cu ceea ce numea tot el, spre sfîrșitul vieții, „marea sinteză dintre răsărit și apus."

Activitatea lui Kodály s-a orientat aproape exclusiv spre cercetarea și valorificarea folclorului maghiar. „Tradiția populară — spunea el — nu și-a epuizat încă misiunea... ea are o legătură organică cu viața noastră a tuturor." El considera ca sarcină primordială a muzicianului cult, cuprinderea culturii naționale în exprimarea artistică. Pornind de la cercetarea miilor de melodii populare de tradiție orală, Kodály ne apare ca un adevărat promotor de școală — acel *clasicism* național care a înrîurit puternic creația muzicală a secolului nostru.

Încă din primii ani ai veacului nostru, Kodály este culegătorul pasionat al cîntecelor populare din regiunea Szeged și tot în anii aceia, respectiv la 1905, apare și prima sa comunicare științifică, rod al muncii de pînă atunci. Tot în decursul acestor cercetări, Kodály recunoaște necesitatea de aprofundare a culturii europene, sarcina de a *integra* folclorul regional într-un context mai amplu, universal.

După primele contacte cu viața muzicală germană, Parisul impresionist al epocii va influența puternic creația tînărului Kodály — influență ce se resimte în compozițiile sale din anii aceia, ca „Seară de vară", „Adagio pentru vioară și pian", „Meditația" etc. Dar pe lîngă simplele „influențe", Kodály își formează aici, la școala franceză, adevărata-i gîndire componistică. „Forma definitivă a compozițiilor mele — spunea Bartók — o datorez judecății sale uimitor de sigură și de promptă." Este de-altfel interesant de urmărit cum influențele impresioniste ale vremii, ca și profunda cunoaștere a culturii muzicale europene s-au grefat puternic pe baza folclorică a creației sale, oferind un specific neobișnuit — într-un fel o *confluență* a patru tendințe, organic împletite în componistica sa ; impresionismul modern și maniera vechii muzici occidentale se împletesc cu folclorul, vechi și nou, al patriei sale ; ascultînd *„Te Deum din Budavár"*, avem impresia unui baroc muzical ce se continuă în zilele noastre, ca o arcadă transpusă în solul maghiar. Polifonia vocală a Renașterii își trăiește parcă o nouă viață prin seva lirismului popular și prin orchestrația cu totul contemporană. Departe de experiențele începutului de secol, Kodály urmează o cale proprie fără a fi „adeptul" cuiva. Modernismul său (dacă se poate vorbi de așa ceva) se caracterizează prin tonul estompat, printr-o mare căldură lirică. Este o creație care cuprinde toate genurile muzicale, și nu greșim dacă afirmăm că Zoltán Kodály este întemeietorul cîntecului cult maghiar — un gen pe care îl statornicește prin sute de lucrări corale pentru adulți și copii, prin nenumăratele sale prelucrări de balade populare. Este poate semnificativ faptul că muzica lui Kodály a fost primită, la început, cu multă rezervă, stîrnind chiar polemici, fiind neobișnuită pentru marele public. Însă lucrările sale au fost primite încă de timpuriu cu interes în străinătate. Este cazul oratoriului *„Psalmus Hungaricus"* (1923), al suitelor *„Háry Janos"* și *„Șezătoarea maghiară"* (1926), al *„Dansurilor din Galanta"* și al *„Imaginilor din Matra"* (1935) ; în sfîrșit, cunoscutul *Concerto*, compus la solicitarea Filarmonicii din Chicago cu prilejul semicentenarului acesteia.

Sub bagheta lui Toscanini, filarmonica new-yorkeză interpretează *„Dansurile din Marossiek"*, Scala din Milano include în repertoriul ei opera „Székelzszó" — lucrările lui Kodály fiind dirijate de Furtwängler, Mengelberg, Ormandy, în afară de concertele dirijate de el însuși în mai toate capitalele Europei. Și în țara noastră, componistica lui Kodály s-a bucurat de apreciere, menționînd aici doar unele concerte mai reprezentative : „Psalmus Hungaricus" la Timișoara și Arad (în anul 1933, sub bagheta lui Radu Urlățeanu), suita „Háry Janos" și „Te Deum" la Cluj (1939), apoi lucrările din repertoriul permanent al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București și al unor orchestre simfonice din provincie, în emisiuni radiofonice etc. Ne amintim de asemenea de înalta prețuire pe care o acordase Kodály creației enesciene ; în „Memoriile" lui Enescu este consemnată prelegerea lui Kodály în

care dă exemplu studenților săi „Preludiul la unison" din *Suita I* în Do major a marelui muzician român, considerînd-o ca model ideal de monodie.

Un alt aspect al activității lui Zoltán Kodály îl constituie munca pedagogică. Începînd din anul 1907 (la vîrsta de numai 25 de ani), Kodály funcționează — cu mici întreruperi — ca profesor al Academiei de muzică din Budapesta, crescînd generații întregi de compozitori și muzicologi. În anii Ungariei populare, Kodály contribuie la organizarea rețelei școlilor generale de muzică. Pornind de la concepția că educația muzicală trebuie începută încă de la vîrsta preșcolară, sistemul său de predare depășește simpla „învățare" a muzicii, reușind să sădească în inimile celor mici un adevărat cult pentru această artă.

În activitatea sa muzicologică, Kodály îmbogățește literatura de specialitate cu lucrări valoroase, din care desprindem: „Construcția strofică a cîntecului popular maghiar" (1906), „Muzica populară maghiară (1925), „Etnografia și istoria muzicii" (1933), „Tradiția populară și cultura muzicală" (1935), „Muzica populară și cea cultă", „Pentatonia" etc. Studiile sale comparative deschid un nou orizont de investigații, prețios etnomuzicologiei. De asemenea, Kodály activează ani de-a rîndul în coloanele de critică muzicală ale ziarului „Pesti Napló."

În anul 1919, Kodály este alături de mișcarea revoluționară, fiind numit director adjunct al Academiei de muzică și asumîndu-și sarcina de a reorganiza învățămîntul muzical al țării. După înăbușirea revoluției, el își asumă întreaga răspundere pentru atitudinea sa, fiind concediat de către noul guvern — împreună cu Ernö Dohnányi (directorul institutului) și Béla Bartók. O grevă de protest a unui grup de 11 profesori universitari a înfierat, în zilele acelea, brutalul gest al guvernului reacționar. Urmarea acestei luări de poziție a fost un proces înscenat, în anul 1920, lui Zoltán Kodály, fiind obligat să apară în fața instanțelor judecătorești de 12 ori în decurs de 6 luni. Kodály era învinuit de a fi dispus orchestrarea *Internaționalei*, de a fi permis Comisiei de recrutare a armatei revoluționare să folosească localul institutului, de a fi participat la grevele corpului didactic. Înfruntîndu-și cu curaj acuzatorii, Kodály demască uneltirile acelora pe care îi consideră „adevărații dușmani ai culturii".

În plină dominație fascistă, Kodály reprezintă pe artistul-cetățean, cu atitudine fermă față de regim, renunțînd la catedra sa pentru a se dedica, începînd din anul 1940, exclusiv sistematizării folclorului. Cîtva timp, Bartók este alături de el, dar apoi îl va părăsi plecînd în emigrație, de unde avea să nu se mai întoarcă niciodată.

Toate acestea caracterizează figura celui dispărut, muzician și om, de-o potrivă artist și cetățean conștient al vremurilor sale.

Ioan Caranica

Printre cei care au contribuit la promovarea culturii aromânești și mai cu seamă a cîntecului aromânesc, Ioan Caranica ocupă un loc însemnat. Aportul său se concretizează în activitatea pe care a desfășurat-o ca profesor de muzică, dirijor și folclorist.

Ioan Caranica s-a născut în anul 1882, în localitatea Varia (Macedonia), într-o familie de aromâni. După absolvirea școlii primare, în orașul natal, se înscrie la liceul român din Bitolia, capitala Macedoniei, unde are ca profesor de muzică pe compozitorul și cîntărețul Ion Niculescu. La îndemnul acestuia după absolvirea liceului, în anul 1903, vine în România pentru a se înscrie la Conservatorul de Muzică din București.

Aptitudinile muzicale deosebite pe care le manifestase încă din școală, sînt confirmate și în perioada studiilor superioare de aprecierile maeștrilor săi D. G. Kiriac și G. Stephănescu. În timpul studenției cîntă în corul „Carmen" sub conducerea lui D. G. Kiriac.

După absolvirea Conservatorului, deși — *fiind înzestrat cu o voce frumoasă de tenor liric* — i se oferă perspectiva unei cariere deosebite, ca solist Ioan Caranica, în primăvara anului 1907 ia în primire catedra de muzică a liceului român din Bitolia și postul de dirijor al corului bisericii române din aceași localitate.

La concertele, serbările școlare și în turneele întreprinse prin satele din împrejurimi, se fac auzite și o serie de piese corale ale compozitorilor noștri ca: Iacob Mureșianu, Dimitrie Kiriac, Ion Vidu și alții, transcrise în dialectul macedo-român.

Ioan Caranica se consacră muncii de culegere a melodiilor populare, cu scopul de a le valorifica în activitatea sa dirijorală și pedagogică și cu intenția de a le înmănunchia mai tîrziu, într-o colecție reprezentativă de folclor muzical aromânesc.

În anii care au urmat celor două războaie balcanice și primului război mondial, Ioan Caranica vine în țară stabilindu-se în orașul Turda. Aici, ca profesor de muzică la trei școli și dirijor al Societății Corale Mixte, precum și al Societății Filarmonice — ambele înființate din inițiativa lui — își împarte timpul între catedra de muzică, repetiții, concerte, turnee, armonizări și orchestrații.

Concertele, ca și turneele pe care le întreprinde, îl răsplătesc cu bucuria unor succese remarcabile. Printre acestea a fost, de pildă, premiul I obținut în București, la concursul organizat de Societatea „Tinerimea Română".

La Cluj, unde profesează între 1927—1940, desfășoară cu aceeași inepuizabilă energie și pasiune pentru artă, pe lîngă munca pedagogică, — la Școala normală de băieți și la Seminarul pedagogic universitar — o amplă activitate interpretativă ca dirijor al „Reuniunii Corale Unite". Corul își însușește treptat un repertoriu bogat și variat, de la fragmente din oratorii de Händel, pînă la cîntece populare prelucrate de G. Cucu, T. Popovici, S. Drăgoi, N. Oancea și alții.

Vor urma apoi o seamă de turnee în principalele orașe ale Transilvaniei și în Capitala țării. Pregătește pentru tipar o colecție de „130 de melodii populare aromânești" și reușește să culeagă, prin intermediul elevilor săi, peste 500 de colinde transilvănene din diferite zone folclorice.

În anul 1940, se mută în orașul Sibiu, unde își continuă activitatea de dirijor al corului universitar și ca profesor la liceul „Gh. Lazăr". Sînt de amintit, în această vreme, cele două turnee ale corului studențesc în Capitală, cu care prilej corul este invitat și în fața microfoanelor Radiodifuziunii Române.

Revenit în orașul Turda, cu toată vîrsta lui relativ înaintată, fără a fi părăsit munca pedagogică, este conducătorul și inițiatorul a numeroase formații corale muncitorești și sindicale.

La 30 oct. 1965, se stinge, lăsînd în urmă pilda unei vieți active, consacrate în întregime promovării culturii muzicale românești, ca dirijor de cor, profesor, folclorist și compozitor.

de G. Hasoti şi I. Herţea

Ioan Caranica a rămas în memoria elevilor şi coriştilor săi ca un muzician pasionat de munca sa, dotat cu o fire generoasă şi sensibilă, capabil să creeze în clasă, în orele de repetiţii sau pe scenă, acea atmosferă de entuziasm, necesară interpretării artistice.

El îşi dedica nu arareori clipele de răgaz adaptării unor piese de certă valoare artistică pentru formaţii de factură diversă: cor bărbătesc, cor mixt a capella, cor de copii, cor şi solişti etc. De asemenea se îngrijeşte de valorificarea unor melodii populare.

Este cazul colecţiei „130 de melodii populare aromâneşti", lucrare publicată în anul 1937, şi premiată de Academia Română cu marele premiu „Năsturel", în urma referatelor elogioase ale lui G. Enescu şi D. Caracostea *).

Cartea este precedată de o introducere în care cititorul este avizat asupra diverselor laturi ale cîntecului aromânesc (structură melodică, ritmică, formă, mod de execuţie, versificaţie, diferenţe zonale, funcţia artistică şi socială etc.). Melodiile sînt orînduite avîndu-se în vedere criteriul zonal şi acela al genurilor, — precum şi apropierea variantelor. Textele sînt oferite atît în original, cît şi în transpunere literară românească (transpunere datorită autorului cărţii).

De altfel, cartea lui Ioan Caranica a rămas pînă astăzi cea mai însemnată, dacă nu şi unica **) cercetare în acest domeniu al etnomuzicologiei româneşti: folclorul muzical aromânesc.

*) Analele Academiei Române, vol. LXI, 1940—1941, pag. 206—207. Citäm din acestea:

„Lucrare demnă de încurajat, ca toate culegerile care salvează de la pieire comori de artă populară" G. Enescu.

„Ţin să subliniez că lucrarea (...) d-lui Caranica, prezintă şi în ceeace priveşte folclorul literar o contribuţie deosebit de preţioasă". D. Caracostea.

**) Nu avem cunoştinţă decît de un singur articol „Cîntecele polifonice aromâne", de G. Marcu, publicat în Revista de folclor anul III (1958) nr. 2 pag. 79—97.

DE PESTE HOTARE

Primăvara la Praga

de Theodor Bălan

La 6 iunie s-a încheiat, cu simfonia a IX-a de Beethoven, stagiunea tradiţionalului festival de muzică „Primăvara la Praga". Cele 84 de manifestări artistice s-au desfăşurat în intervalul dintre 12 mai şi 5 iunie în diferitele săli, grădini amenajate special, săli de bibliotecă, biserici, cu scopul nu numai de a crea o ambianţă cît mai apropiată de sensul lucrărilor executate, dar şi de a oferi ascultătorilor ocazia ca, odată cu muzica, să poată admira şi cîte unul din cele 1718 monumente istorice înregistrate ca atare. Oraşul Praga este un adevărat muzeu. La fiecare colţ de stradă găseşti cîte o inscripţie, cîte o placă ce aminteşte de trecerea marilor compozitori prin acest oraş cu o impresionantă tradiţie artistică şi muzicală. „Aci a locuit Beethoven", sau „Aci s-a cîntat pentru prima oară Don Juan *de Mozart"; Smetana a petrecut un anumit răstimp iar Dvorak a compus o anumită operă. Marii poeţi ai lumii au lăsat şi ei amintiri, alături de muzicienii de geniu. Intrînd în străvechiul cartier Malastrana, fiecare colţ de străduţă deschide perspectiva unor noi peisagii citadine, în care barocul se ia la întrecere cu stilul renaşterii sau cu goticul tîrziu. E un aspect uşor neverosimil acest peisaj, pe care praghezii îl îngrijesc cu sfinţenie. În tot oraşul vechi nu se întîlneşte nici o casă cu o înfăţişare modernă care să distoneze cu stilul arhaicei urbe. Cartierele noi sînt la marginea oraşului, cu blocurile lor impozante şi avîntate, dar o interferenţă între arhitectura nouă şi aceea a secolelor trecute nu vom întîlni nicăieri. Poate de aceea, nu ne va mira nici un oarecare aspect tradiţionalist în repertoriul festivalului. Trecutul muzical se respectă cu scrupulozitate iar manifestările ce caută să-l evoce sînt precumpănitoare asupra acelora ce tind să promoveze muzica nouă. Nimic în repertoriul festivalului care să poată fi denumit muzică de avangardă. Chiar „cei noi" sînt reprezentaţi prin compozitori moderni, al căror nume nu mai sperie: Schönberg, Messiaen, Jolivet.*

Mi s-a spus că în luna octombrie va avea loc la Praga un congres al compozitorilor noi, de cele mai diverse tendinţe, în cadrul căruia se vor prezenta lucrări dintre cele mai cutezătoare. Deci, muzica încă „neintegrată" nu este respinsă de către muzicienii praghezi, care îi acordă şi ospitalitate, dar nici nu este deocamdată inclusă decît cu mari rezerve şi cu multă prudenţă în repertoriul festivalului.

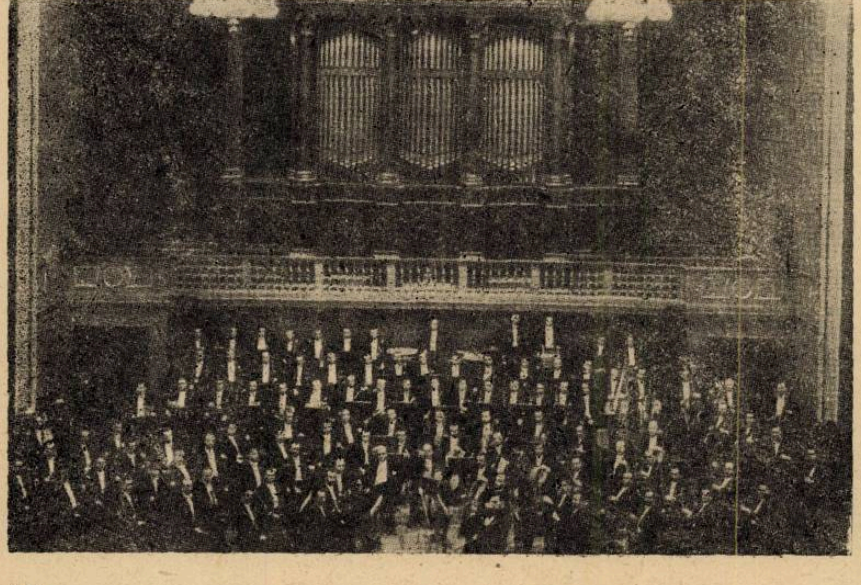
Explicaţia cred că trebuie căutată în două direcţii diferite. Mai întîi, în educaţia muzicală profesionistă din şcolile de stat, pe care o imprimă tineretului pedagogii mai vîrstnici, cu o foarte temeinică pregătire. Am făcut o vizită de curtoazie la Academia de Muzică din Praga, profesorului Maxian, şeful catedrei de pian, care a avut amabilitatea să mă invite la examenele claselor de pian. În afară de Academia din Praga, mai sînt încă două în ţară, la Brno şi Bratislava. Nivelul de pregătire şi şcolarizare corespunde conservatoarelor din ţara noastră, iar şcolile care în R.S.C. sînt denumite conservatoare, numeroase, în realitate sînt la nivelul liceelor noastre muzicale, al căror program analitic se încheie cu bacalaureatul. Deosebirea de învăţămîntul nostru muzical constă în faptul că după terminarea Academiei, există la fiecare secţie şi posibilitatea de a urma aspirantura, trei ani, în care candidatul este salarizat şi se manifestă în public, dînd recitale şi pregătind un repertoriu cît mai larg pentru cariera artistică. Numărul studenţilor de la secţia de pian este cu mult mai mic decît la Bucureşti — jumătate. Sînt în total 32 de studenţi. Examenele se dau în faţa colectivului de catedră, în sala de Audiţie a Academiei. Am notat repertoriul pe care l-au prezentat studenţii şi, în afară de clasicii tradiţionali, de muzica naţională, de romantici care sînt

cîntați cu multă însuflețire, cu preferințe pentru Chopin, Rahmaninov și mai ales Skribian, repertoriul ascultat nu „trece" de Prokofiev și Strawinsky. Nimeni nu este deranjat de intonațiile ușor desuete ale pieselor scrise de Smetana pentru pian sau de micile compoziții de Dvorak, pe care nici un pianist nu le mai înscrie astăzi într-un program de recital. E drept că au o oarecare candoare în mijloacele de expresie iar măestria cu care au fost interpretate le conferea o reală noblețe. Intonațiile folclorice fac pe toți să vibreze și dragostea cu care sînt studiate și prezentate pe podium lucrări în acest gen este captivantă. La celelalte clase de instrumente sau canto, atitudinea față de repertoriul abordat este aceeași.

Dar mai există și o altă direcție în care trebuie căutată explicația acestui tradiționalism muzical. Festivalul de la Praga nu este numai o tribună mondială de cultură muzicală. Ajungînd la importanța pe care a cîștigat-o spre pildă festivalul de la Salzburg sau alte manifestări muzicale de interes mondial, intențiile ce se urmăresc sînt îndreptate spre un scop foarte precis: atragerea unui public cît mai numeros din toate țările. Este o sărbătoare a muzicii la care vin mai ales generațiile mai vîrstnice, dornice de o călătorie într-un oraș încîntător. Publicul acesta „serios", nu întotdeauna și muzical, ce umple pînă la ultimul loc sălile de concert, nu ascultă cu plăcere muzica modernă, contemporană, sau nu o ascultă chiar deloc... S-a întîmplat ca la un concert simfonic dirijat de renumitul șef de orchestră german Peter Maag, avînd în program: Studii pentru orchestră de Franck Martin și Concertul de vioară de Britten — solistă Nora Grumlicova în prima parte, sala să se golească pe jumătate înainte de partea a doua, în care se cîntau admirabilele Canti di liberazione de Dallapicola. Cei ce nu au plecat totuși, aveau curajul să recunoască faptul că au rămas să asculte ultima piesă din program, Marea de Debussy... Iată explicația locurilor goale destul de numeroase la cele cîteva concerte unde figurau în program compozitori mai greu de înțeles la prima audiere a lucrării: A. Moyzes, K. Penderecki, J. Barraque.

Dacă în ceea ce privește repertoriul, accentul de importanță a căzut asupra lucrărilor clasice, romantice și moderne conoscute publicului larg, lucrări pe care cel ce le ascultă să le poată și „recunoaște", în privința manifestărilor, cel mai mare interes a fost acordat de către organizatorii festivalului orchestrelor simfonice și formațiilor cu un caracter special. Au fost prezente nu mai puțin de 12 orchestre simfonice. În afară de marile formații orchestrale cehe — Filarmonica cehă, Filarmonica de stat din Brno, Orchestra filarmonică slovacă și alte 5 formații simfonice — festivalul a avut ca oaspeți: Berliner Statskapelle, Orchestra Lamoureux, Filarmonica din Leningrad și Filarmonica din Viena. Posibilitatea de a asculta în cadrul aceluiași festival asemenea formații de prestigiu mondial a determinat un nivel extrem de ridicat al manifestărilor artistice. Sub aspectul măestriei instrumentale, al omogenității, stilului și intonației, totul a fost ireproșabil. Dirijorii nu aveau prea mult de lucrat cu un material care era de cea mai nobilă calitate artistică. Iar între cei 24 de dirijori care au condus concertele, cu toții nume de mare răsunet, se aliniau și o seamă de oaspeți: Jean-Marie Auberson, Karl Böhm, Sergiu Celibidache, Jean Fournet, Peter Maag, Igor Markevitch, Jean Baptiste Mari, Evgeni Mravinski, Genadi Rojdestvenski. Gazdele s-au remarcat prezentînd concerte dirijate de Karel Ancerl, Alois Klima, Paul Klecki, Zdenek Kosler, Jaroslav Krombholc, Vaclav Neumann etc.

Filarmonica cehă

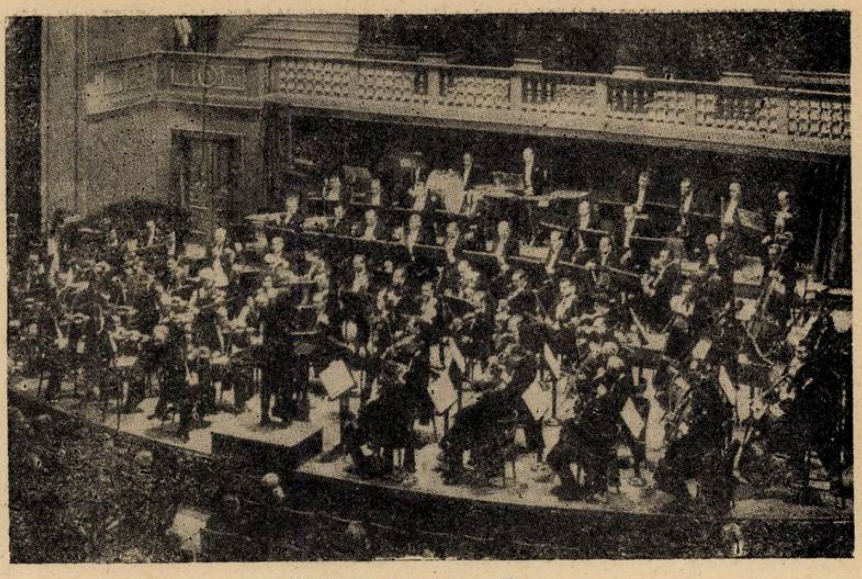


Programele nu aduceau în general nimic nou sub aspectul repertoriului tradițional. Iată concertul dirijat de Karel Ancerl tot cu Filarmonica cehă: V. Kalabis, concert pentru orchestră (în primă audiție), concertul pentru pian și orchestră de Prokofiev (solist Ivan Moravec) și Simfonia nr. 1 de Sostacovici. Karl Böhm a dirijat Mozart și Bruckner, iar Igor Markevitch, mai cutezător, a alcătuit un program cu Strawinsky, Prokofiev, Ravel și Kodaly. Concertele orchestrei Lamoureux, dirijate de Jean Baptiste Mari, au prezentat muzică franceză de la Lalo pînă la Jolivet, avînd ca punct de atracție solistic pe Yvonne Loriod, cunoscută ca interpretă a muzicii pentru pian de Messiaen. Jolivet și-a dirijat concertul pentru pian și orchestră interpretat de Yvonne Loriod, iar ceea ce a remarcat critica a fost mai ales caracterul de șef de orchestră „cuminte" al compozitorului francez, ca și cînd stilul său dirijoral ar fi fost absolut necesar să implice o gestică nouă sau manifestări teribiliste. Și Mravinski, în cele două concerte ale Filarmonicii din Leningrad, a dirijat tot lucrări consacrate din repertoriul universal: Simfonia în si bemol de Mozart, Muzică pentru coarde, percuție și celestă de Bartók, Simfonia liturgică de Honegger, Uvertura la Ruslan și Ludmila de Glinka, Simfonia VI de Prokofiev și Simfonia V de Sostacovici. Acestea au fost „limitele" în cadrul cărora s-au manifestat orchestrele simfonice prezente la festival, sub bagheta dirijorilor cehi sau a celor invitați.

Mult mai atractive, atît ca program cît și ca mod de prezentare, au fost concertele care au folosit fie specificul local, fie noutatea materialului prezentat, fie modul în care a fost alcătuită formația. Iată spre pildă, concertul dirijat de Jean Fournet în Catedrala Sf. Vit, impozantă clădire de pe dea-

lul ce domină Praga, unde se află „cetatea". E ca un răboj pe care timpul a înscris întreaga istorie a statului cehoslovac. Catedrala se află în centrul castelului din Praga, Hradcany, care din timpuri străvechi, de peste un mileniu, este sediul reprezentanților supremi ai puterii de stat. Catedrala este cea mai grandioasă construcție bisericească a Cehoslovaciei și una dintre cele mai frumoase biserici în stil gotic. Începută în anul 1344, una dintre cupole în stil baroc datează din 1770, iar aripa de vest e terminată în stil pseudogotic abia în secolul nostru — în anul 1929. Catedrala e un loc de pelerinaj pentru toți cei ce vizitează Praga. Mormînt al regilor Boemiei, adăpostește adevărate comori de artă, vitralii recente de o scînteietoare frumusețe, care contrastează cu pietrele funerare străvechi. Decorul pentru concertul cu Recviemul de Berlioz este magnific. Monumentalitatea muzicii rimează cu a catedralei, dîndu-i parcă o nouă dimensiune sonoră. Ecoul bolților înalte nu stînjenește o audiție admirabilă, poate din cauza unui fericit amplasament al formațiilor orchestrale și corale.

Aceeași valorificare a cadrului natural este folosită și la concertele ce se dau în aer liber în grădina casei ce a aparținut compozitorului ceh Franz Dussek. Cadrul nu e greu de evocat. În spatele casei, amenajată ca muzeu, în care a locuit un răstimp Mozart, se întinde în pantă o pajiște de o frumusețe neverosimilă, străjuită de arbuști în floare și de pomi seculari. Aci, folosind amfiteatrul natural, pe care sînt așezate bănci pentru aproximativ 1000 de persoane, în diminețile însorite sau în serile înstelate de mai, pe un podium așezat pe terasa casei, își face apariția orchestra de cameră Bohuslav Martinu sau o altă formație restrînsă fără dirijor. Am ascultat această mică formație de 16 instrumentiști amintită mai sus, avînd ca primă vioară pe Jiri Travnicek, într-un program pentru coarde: Concertino de Pergolesi în mi bemol, Divertisment de Mozart în fa major, Serenada de Dvorak, Simfonia simplă de Britten și Sextetul de Martinu. Cînd începea să cînte orchestra, țîșneau din pădure și privighetorile care făceau un straniu acompaniament, iar adierile primăverii răspîndeau mirosul de iasomie din tufele sub care era așezată banca pe care îmi găsisem un loc. Recunosc că perfecțiunea pe care o implică în execuție o formație de coarde fără dirijor, în afară de concert-maistru, nu era obiectul unic al percepției artistice, că acest cadru natural prea pitoresc poate că era un decor de natură să răpească din acea concentrare asupra sunetului de care are nevoie orice percepție auditivă cu finalitate artistică, dar asemenea momente de încîntare nu se pot uita... După concert, aproape toți vizitează casa-muzeu cu amintiri rămase de la trecerea lui Mozart prin Praga, iar figura compozitorului capătă parcă o viață și aevea...



Orchestra simfonică Radio

Aula Karolina, Capela Bethlem, Biserica Sv. Mikulas. Biserica Sf. Iacob, Terasa Ledeburke, Basilica Sf. Jiri sînt de asemenea folosite pentru manifestările festivalului. Nu sînt scene create ad-hoc, ci locuri pe care praghezii le iubesc și unde se duc în mod obișnuit să asculte muzică. Nu numai Salzburgul și Edimburgul folosesc decorul natural. Praga l-a folosit din totdeauna, din vremea cînd manifestările artistice și culturale nu se decantaseră în formula unui festival pregătit cu migală și pricepere.

Tradiția concertelor în aer liber trebuie pusă în legătură și cu „concertele de promenadă" ce se țineau și se mai țin și astăzi în localitățile balneare vestite. Vizitînd Marianske-Lazné, vechiul Marienbad, cu vestitele ape minerale, am rămas impresionat de atenția și bucuria cu care cei veniți să bea paharul cu apă de la izvorul tămăduitor, ascultau concertul unei mici formații simfonice ce cînta pe o estradă înconjurată de bănci chiar pe promenada pavilionului de cură. Nimeni nu scotea un cuvînt, iar cîteva șoapte schimbate de doi vizitatori au provocat protestele vii ale celor ce voiau să asculte în liniște.

„Madrigaliștii" din Veneția au prezentat un program consacrat lui Claudio Monteverdi, reușind ca micul ansamblu de 10 persoane să cucerească un foarte exigent public. „Ars rediviva", o formație de 4 persoane avînd și un clavecin, a consacrat un program lui Bach, iar „The Deller Consort" a răspuns tot preferințelor publicului din Praga pentru arta veche, prezentînd un program de madrigale engleze, franceze și italiene. Celebrul „Nonet ceh" a cîntat în ultima zi a festivalului, muzică modernă, contemporană, de Prokofiev, Hurnik și Jaroch. Ca o contrapondere adusă unor programe atît de tradiționale, formația de instrumentiști din Strasburg — 6 persoane — și-a alcătuit programul astfel: E. Varèse, Ionisation, P. Schatt, Signalements, J. Barraqué, Chant après chant și M. Kabelac Invențiuni. Presa de specialitate a găsit lucrările interesante.

Soliștii nu au fost în egală măsură distribuiți în cadrul celor trei mari compartimente: pian, coarde, canto. Pianului i s-a acordat o legitimă supremație, deoarece e instrumentul care atrage cel mai mare număr de amatori de muzică. Dintre invitați, iată trei nume de răsunet mondial: Claudio Arrau, Emil Ghilels și Shura Cherkassky. Programele prezentate cuprind lucrări pe care publicul le aplaudă cu același entuziasm cu care admiră

Dama cu camelii, *ori de cîte ori ar vedea-o.* Sonata op. 31 nr. 2 *de Beethoven,* Fantezia *de Schumann,* Ritmuri *de Debussy şi* Mefisto-vals *de Liszt (Arrau);* Sonata *op. 101 de Beethoven,* Presto passionato *şi* Nachtstücke *de Schumann,* sonata VIII *de Prokofiev (Ghilels),* sonata în si minor *de Chopin,* Sonata în la minor *de Mozart,* Partita VI în re minor *de Bach şi* Poloneza în mi major *de Liszt precum şi* Air varié *de Sibelius şi două admirabile lucrări de Messiaen :* Fantezie burlescă şi Rondo *(Cherkassky).*

Este de prisos să facem vreo consideraţie de ordin tehnic instrumental cu privire la mijloacele acestor pianişti de reputaţie mondială. Ghilels, mai ales în Arabesca *de Schumann dată în supliment, a dezvăluit o sensibilitate de cea mai autentică nuanţă schumanniană, pe care nu i-am cunoscut-o, iar maturitatea de gîndire din* Sonata *de Beethoven şi tempii „înţelepţi" pe care i-a luat, ne-au făcut să uităm ca prin farmec pe tehnicianul robust şi incandescent.*

Dacă se mai poate vorbi astăzi de unele tendinţe interpretative noi în arta pianistică, atît în Concertul *de Ceaikovschi pe care l-a cîntat cu Filarmonica cehă sub bagheta lui Ladislav Slovak, cît şi în recitalul ce a dat la Casa artiştilor, Cherkassky a venit cu unele elemente inedite. În* Partita *de Bach, felul în care conducea vocile ne evoca celebrele cuvinte ale cantorului de la Leipzig : „Orice piesă reprezintă o convorbire între mai multe voci izolate, iar fiecare voce reprezintă o anumită persoană... nici o persoană şi deci nici o voce nu trebuie să strige şi să rostească vre un cuvînt fără rost sau să intervină nemotivat în discursul muzical". Orientarea dinamică — verticală şi orizontală — era atît de ostensibilă în interpretarea* Partitei *de Bach, încît putea constitui un exemplu ideal de stil. Lipsa aproape totală de sprijin pe pedală conferea interpretării un profil special. Modul în care „decupa" sunetul, în care realiza voinţa sa de linie, de natură să ducă un sunet pînă la cel următor, ne amintea de aceeaşi tendinţă pe care a cultivat-o şi Lipatti, de care Cherkassky mi-a vorbit cu o nemărginită admiraţie. Am putea avansa, judecînd realizările acestor mari pianişti, că mai este loc pentru o mai mare măestrie instrumentală, că celebrele cuvinte ale lui Mangeot : „L'art c'est le mieux" îşi păstrează întreaga lor actualitate.*

Recitalele de vioară, mai puţin strălucite decît cele de pian, au adus lucrări mai interesante decît acelea din repertoriul pianistic prezentat. Devy Erlih (Partita în re minor *de Bach,* Suită rapsodică *de Jolivet,* Elegie *de Strawinsky,* Sonata IV *de Bartók) şi Ivry Gitlis* (Sonata op. 11 *de Hindemith,* Sonata nr. 3 *de Brahms,* Sonată *de Bartók şi* Sonată *de Debussy) au fost completaţi în domeniul muzicii pentru coarde de un strălucit concert în care renumitul violoncelist André Navarra a fost secundat într-un duo de către tînărul violonist ceh Josef Suk, cuplu artistic ce a interpretat în cadrul festivalului şi dublul concert de Brahms. Concertele de orgă date în catedrale şi biserici (Dr. Jiri Reinberger, Marie Claire Allainova, Petr Sovadina), recitalurile de canto (Martina Arroyova, Nicolai Gedda) ca şi acelea date de formaţiile corale, au completat manifestările celor 38 de solişti care s-au produs fie în recitale proprii, fie ca solişti ai orchestrelor simfonice.*

Reprezentaţiile de operă cu care a fost îmbogăţită aria de manifestări a festivalului figurau în repertoriul permanent al celor două teatre muzicale din Praga. Admirabilele săli de operă (Smetana Sin şi *Narodni Divadlo) au pregătit din repertoriul clasic de operă atît lucrări de Dvorak, Smetana şi Janacek cît şi unele opere moderne.* Olandezul zburător *şi* Lohengrin *s-au bucurat de o foarte îngrijită prezentare cu un ansamblu omogen, dar mai ales de o regie şi o scenografie impresionante prin simplitate şi expresivitate. În* Olandezul, *spre pildă, vaporul care acostase la ţărm era prezentat cu prora către sală, deasupra fosei de orchestră, iar olandezul cînta din înălţimile prorei ameninţătoare. În* Lohengrin, *actul al II-lea dădea doar sugestia unor arcade de clădire în stil gotic, suspendînd conturul ogivelor, lucrate dintr-un metal strălucitor, ca pe nişte inele cu forme bizare.* Nabuco *de Verdi,* Salomeea *de Richard Strauss şi* Benvenutto Cellini *de Berlioz au vădit intenţiile gazdelor de a prezenta opere mai puţin cunoscute de public (din, păcate, reprezentaţia cu Benvenutto, programată pentru 3 iunie a fost amînată).*

Extrem de interesantă opera Jezero Ukereve *(Lacul Ukereve) a compozitorului ceh Otocar Macha. Aduce în discuţie un conflict între colonialişti şi populaţia băştinaşă din Africa, pe tema serului contra encefalitei, pe care l-a realizat Robert Koch. Acţiunea, plină de tensiune dramatică, e susţinută de o muzică densă, care foloseşte toate mijloacele pe care le-a cucerit arta contemporană, fără a neglija melodia. Cromatismele intense, inflexiunile modale care evocă folclorul negru ca şi recitativul liber sau cu acompaniament de orchestră, fac din această operă o lucrare ce se impune de la prima vizionare. În sfîrşit, în sala în care a avut loc la Praga la 28 octombrie 1787 premiera* Don Juan, *o bijuterie arhitectonică în cel mai fermecător stil baroc, se cîntă Mozart* (Răpirea din Serai *şi* Flautul fermecat). *Tendinţa organizatorilor de a pune în evidenţă valoroasele opere ale şcolii naţionale cehe, ostensibilă şi în compartimentul operistic, este legitimată de frumuseţea perenă a lucrărilor prezentate.*

Cîteva cuvinte despre tineret. Am fost într-o seară la Casa de cultură a tineretului şcolar din Praga, instalată pe artera principală a oraşului, într-un palat străvechi, de o eleganţă ce te ducea cu gîndul la petrecerile nobiliare din secolul trecut. Decenţa în comportarea adolescenţilor care în tovărăşia profesorilor dansau după sunetele unei orchestre de prim ordin, buna cuviinţă a acestor copii mari care se comportau cu toată seriozitatea în orice ocazie, face uşor de înţeles şi o anumită etică a publicului ce vizitează concertele. Chiar dacă rămîn locuri goale, nici unul dintre cei ce au doar locuri în picioare nu se aşează, lăsînd locul liber pînă la sfîrşitul reprezentaţiei. Chiar dacă unele atitudini de extravaganţă vestimentară se pot întîlni pe străzi, nimic altceva nu deranjează în atitudinea întotdeauna decentă a unui tineret studios. Am asistat pe străzile oraşului la cortegii de bacalaureaţi, costumaţi în felurite chipuri, care cu viori şi instrumente dezacordate „îngropau" ultimul an de şcoală, dar totul decurgea într-o desăvîrşită ordine şi, deşi e paradoxal, cu o ţinută de copii bine crescuţi. Spectacolele de muzică uşoară şi revistele de tineret stîrnesc un entuziasm nestăvilit, ca şi muzica de dans cu ritmuri ostinate. Dar niciunul din aceste elanuri nu stînjenesc viaţa ordonată şi de muncă serioasă a generaţiilor care mîine vor fi rezerva de aur a ţării.

Actualitatea internațională

● În cadrul cenaclelor de creație ale Uniunii Compozitorilor din URSS s-au prezentat anul acesta unele din cele mai recente creații ale muzicienilor sovietici. La Moscova s-a audiat muzica de balet a lui M. Ziv, „Prima dragoste" (libretul aparținînd lui K. Savki, după povestirea „Dingo, cîinele sălbatic" de R. Freiermann), cantata pentru bariton, cor mixt, percuție și contrabas „Cîntecele infernului" de A. Fliarkovski (pe versuri de poeți africani contemporani) precum și un ciclu de cîntece pentru cor de copii „Anotimpurile" de P. Komarov (pe versuri de E. Avdeenko). La Chișinău, Teatrul de Operă a prezentat opera pentru copii „Capra cu trei iezi" de Zlata Tkaci, libretul aparținînd poetului Grigore Vieru, după cunoscutul basm al lui Ion Creangă. Regia este semnată de E. Platonov, scenografia de F. Hemuraru, conducerea muzicală aparținînd dirijorului L. Gavrilov. La filiala Uniunii de la Harkov, A. Krasotov și-a prezentat cantata „Odă soarelui" (pe versuri de I. Rodacenco). S-au audiat deasemenea două lucrări noi de I. Botvinov, „Simfonieta" și „Concertul Nr. 2" pentru vioară și orchestră. O deosebită impresie a făcut baletul pentru copii de E. Rusinov, intitulat „Degețel", pe un libret de L. Trifonova și N. Tregubov. Din totalul de 90 de lucrări aparținînd unui număr de 23 de compozitori ucraineni, menționăm: „Cvartetul de coarde" de N. Gribovski, „Albumul de pian al lui S. Orfeev, ciclul vocal „Soarele" de M. Titz (pe versuri de Marșak), simfoniile de V. Gubarenko, I. Kovaci și M. Karminski etc.

● De un deosebit interes s-au bucurat concertele ansamblului „Tineretul muzical iugoslav", reunind tineri artiști din numeroase orașe ale țării, ca: Zagreb (dirijorul Jožé Mally și cvintetul „Druhački"), Ljubljana (violoncelista Vera Lacić și violonistul Tomaž Lorenz), Belgrad (clarinetistul Božidar Radović) etc.

Filarmonica slovenă din Ljubliana (dirijori permanenți: Stjepan Sulek, Anton Nanut, Lojze Lebič, Ivo Petrić și Bogo Lescović) precum și orchestra radioteleviziunii (dirijor Samo Hubad) au găzduit în stagiunea aceasta o serie de artiști străini, din care menționăm dirijorii Carlo Zecchi (Italia), Sandor Janos (Ungaria), Norbert Artner și Günther Mittergradnegger (RFG), pianiștii Arthur Rubinstein (SUA), Dimitri Bașkirov (URSS) și John Ogdon (Anglia) etc.

● Manifestările ansamblului instrumental „Musica viva Pragensis" precum și ale cvartetului „Novák" sînt urmărite cu mult interes de iubitorii de muzică din Praga. De un deosebit succes s-au bucurat serile „combinate", recent inițiate în sala *Reduta*, în cadrul cărora s-a făcut o prezentare sincretică a artei contemporane. Semnalăm, ca noi producții muzicale, „Metamorfoze V" (pentru vioară, oboi, clarinet bas și chitară electrică) de Vladimir Šrámek, și „Cosmogenie" (pentru cvartet de coarde) de Zbyněk Vostřák.

Un frumos succes l-a obținut ansamblul Operei din Ústi, în turneul întreprins de curînd într-o serie de orașe din Italia și Elveția. S-a prezentat astfel opera „Don Juan" de Mozart în orașele Mantova, Messina, Reggio-Calabria, St. Maurice și Lugano.

De asemenea, Orchestra radioteleviziunii din Praga, dirijată de A. Klim și J. Stark, a prezentat — la Monte Carlo și Milano — *Simfonia a IX-a* de Beethoven și *Recviemul german* de Brahms.

În sfîrșit, la Ostrava a avut loc un concert de muzică *daneză*, Filarmonica locală fiind dirijată de Jens Schroder. În program au figurat *Pezzo concertante* de Svend Westergaard și *Simfonia a V-a* de Carl Nielsen.

● La Darmstadt (R. F. a Germaniei) se desfășoară, între 6 august și 3 septembrie 1967, tradiționalele cursuri internaționale de vară ale muzicii noi. Manifestările cuprind anul acesta și un *curs preliminar* („Studioul de compoziție", între 6 și 22 august) deschis unui număr restrîns de compozitori cu cunoștințe avansate. Lucrările acestora vor fi analizate în vederea unei eventuale audiții ale ansamblului internațional de cameră de la Darmstadt. Începînd de la 22 august și pînă la 3 septembrie se vor desfășura apoi cursurile propriu-zise, incluzînd și un număr de 6 prelegeri, și anume: „Compoziție și instrumentație" (Günther Becker, Atena), „Analiză" (György Ligeti, Viena), „Procedeul componistic" (Witold Lutoslawski, Varșovia), Probleme ale materialului sonor electronic" (Jösef Patkowski, Varșovia), „Proporții" (Karlheinz Stockhausen, Colonia), „Sistem și hazard" (Gottfried M. Koenig, Utrecht). Totodată Siegfried Palm își va expune cursul de *interpretare* (violoncel), bazat pe lucrări din literatura instrumentului, de Kruyf, Fortner și Henze. Se va acorda de asemenea premiul „Kranichstein" de interpretare, cu piese de violoncel obligatorii de Debussy, Hindemith, Webern și Zimmermann.

La concertele publice ale festivalului își vor da concursul orchestrele de la „Westdeutscher Rundfunk" și „Hessischer Rundfunk", manifestările cuprinzînd concerte de studio, seri de operă (la *Landestheater Darmstadt*) precum și de muzică de cameră.

La München se va ține, între 8 și 16 iulie, Festivalul general al muzicii germane, organizat de Asociația de învățămînt muzical și artă interpretativă (VDMK). Se prevăd 16 cicluri de audiție (muzică de cameră, simfonică, electronică, corală, religioasă) precum și referatul „Componistica timpului nostru", susținut de profesorul Siegfried Borris din Berlin. Tema „Muzica nouă în școală" va fi expusă de muzicologul Eberhard von Lewinski, iar la sediul cunoscutei Hochschule für Musik se va organiza o repetiție experimentală cu opera „Lulu" de Alban Berg. Festivalul va fi închis cu o analiză a sistemului pedagogic al lui Carl Orff.

● O dată cu schimbarea conducerii *Scala* din MILANO, a intervenit și o deplasare a concepției oarecum tradiționale, așa cum aceasta fusese statornicită cîndva de „veteranul" acestei instituții, Francesco Siciliani. Într-adevăr, influența noii echipe directoriale (dirijorul Gianandrea Gavazzeni, secondat de tînărul regizor Franco Enriquez) s-a resimțit în stagiunea actuală atît în ce privește repertoriul, cît mai ales în domeniul problemelor de montare. Concepțiile realiste ale lui Enriquez (format în stagiul regizoral al lui Luchino Visconti și Giorgio Strehler) încearcă în prezent o reformă generală (poate chiar un *abuz* de efecte scenice moderniste — după părerea unora din critici) și se poate semnala o adevărată dispută între vechi și nou în anumite spectacole. Un interesant exemplu al acestor prefaceri l-a constituit, încă de la deschiderea stagiunii, montarea operei „Nabucodonosor" de Verdi. Vechile decoruri ale lui Nicolas Benois, romantice și fanteziste („...de care publicul este desigur sătul", după cum afirmă criticul Seelmann-Eggebert), nu au permis un joc scenic mai contemporan; s-a relevat „rigiditatea de măști biblice de ceară" a grupului de interpreți — Giangiacomo Guelfi (*Nabucodonosor*), Gianni Raimondi (Ismaele) și Nicolai Ghiaurov (Zaharia) — precum și interpretarea destul de încătușată a sopranei Elena Souliotis (*Abigail*). Or, lucrul acesta s-a reflectat și în maniera dirijorală a lui Gavazzeni, care a realizat un stil prea „oratorial". Premiera care a urmat a constituit o adevărată „contraofensivă" a noii conduceri: „Amintiri din casa morților" de Leoš Janáček, autenticitatea spectacolului fiind asigurată prin invitarea unei echipe pragheze de cea mai bună calitate: dirijorul Vaclav Smetacek, regizorul Karel Jernek, scenograful Frantisek Troester.

*) după: **The Music Review (vol. 28, Nr. 1/1967); Melos (an. 34, Nr 3—4/1967); Buletinul informativ al Uniunii Compozitorilor din URSS (Nr. 2—3/1967); Osterreichische Musikzeitschrift (nr. special 1967); Zvuk (Nr. 72/1967); Journal Musical Français (Nr. 156/1967); Informations d'Autriche (Nr. 11/1967); Hudebni Rozhledy (Nr. 4, 5, 6/1967); Mus.k und Gesellschaft (Nr. 3, 4/1967); Arte Musical (Nr. 25—26/1967; Notizairio Musica (an. VI, Nr. 6—7/1967).**

DE PESTE HOTARE

• Stagiunea cunoscutelor *Concerts du Midi* a inițiat recent, la Paris, un interesant program experimental pe care muzicologul Jacques Chailley îl califica drept „o experiență statistică asupra muzicii contemporane". Este vorba de audiții în care se prezintă, de regulă, trei piese contemporane franceze aparținînd unor tendințe și concepții cu totul diferite. Spre a lua un exemplu, unul din aceste *concerte — referendum* (denumire sub care au intrat în cronica muzicală franceză) a cuprins „Divertismentul" pentru saxofon și pian de Pierre-Max Dubois (concepție „tradițională"), un „Trio" pentru coarde de Pierre Hasquenoph (concepție modernă, *fără* detașare de anumite elemente tradiționale) și „Distorsions" de Michel Decoust (concepție radical avangardistă). Buletinele-chestionar distribuite în sală au relevat date concludente, permițînd o eventuală clasificare a diferitelor categorii de public, lucru care prezintă, fără îndoială, valoroase indicații pentru viitoarele alcătuiri ale repertoriului de stagiune.

Pe de altă parte, aceeași preocupare de *sondaj* a opiniei muzicale se manifestă și în numeroase stagiuni de operă din Franța — acțiunea aceasta comportînd și riscurile unor rezultate mai puțin satisfăcătoare. Astfel Opera din Lyon a oferit recent cuplajul „Așteptare" (Schönberg) și „Castelul lui Barbă Albastră" (Bartók), conducerea muzicală aparținînd lui René Leibowitz. Comentînd acest spectacol, criticii au ținut să sublinieze concepția de ansamblu a realizării și care s-a axat exclusiv pe *simbolismul* acțiunii (în sensul unei realizări de pură interiorizare, fără ajutorul detaliilor scenice) precum și pe *tratarea muzicală* (îngroșînd — uneori prea mult chiar — caracterele expresioniste).

L. GR.

Întîlnirea

Pasiunea secolului al XIX-lea pentru Evul mediu s-a răsfrînt prodig asupra Wartburgului, dar nu, din fericire, cu acea forță deformatoare datorită căreia spiritul original al așezării să se fi pierdut. Cu severele trasee arhitecturale ale uneia din primele construcții laice ale romanicului, întreaga ambianță încheagă o atmosferă impunătoare (pe care mozaicurile prea încărcate și frescele romantice ale lui Moritz von Schwind abea o fac să pălească), căci totul se identifică aici cu însăși linia îndelungată și neîntreruptă a devenirii unei culturi. Biruind parcă pădurea Turingiei cea plină de legendă, Wartburgul a preluat ștafeta plăsmuirilor artistice și a umanismului, pe care a perpetuat-o peste evi. A fost simbol al luptei dintre papi și împărați în timpul puternicilor săi landgrafi, leagăn al liricii germane și a Minnelied-ului în creația unor Wolfram von Eschenbach și Walter von der Vogelweide, refugiu și tihnit sălaș al sîrguinței lui Luther traducînd biblia. Printr-o ciudată predestinare, în orășelul de la poalele castelului, la Eisenach, se naște cel mai de seamă muzician al protestantismului și al tuturor timpurilor, Johann Sebastian Bach. De destinul Wartburgului vor mai fi legate numele lui Cranach cel Bătrîn, Goethe, E.T.A. Hoffman, Liszt, Tieck, Novalis, Wagner, Thomas Mann, ca o dovadă că schimbările succesive de optică nu au micșorat nici un moment importanța acestui punct de referință spirituală.

Un eveniment recent a venit să reînnoiască vechea semnificație. E vorba de reunirea, la Eisenach și Wartburg a 60 dintre cele mai bune coruri ale Republicii Democrate Germane, însumînd 4000 de participanți, numită „Întîlnirea cîntăreților de la Wartburg". Formularea este, evident, o parafrazare a ceea ce tradiția spune că s-ar fi întîmplat aievea, prin cel de al XIII-lea secol. Rivalitatea artiștilor atinsese atunci proporțiile unui turnir muzical pe care însuși Wagner îl califica, în subtitlul operei sale „Tannhäuser", drept o „Luptă a cîntăreților de la Wartburg". Departe de ideea de luptă, actuala întîlnire nu a avut nici măcar caracterul unui concurs, căci, așa cum pe drept cuvînt spunea unul dintre organizatorii manifestărilor, respectiva formulă este mult prea uzată și, în vremea din urmă, nestimulatoare. Singurul obiectiv al întîlnirii a fost așa dar celebrarea prin cîntul necompetitiv, slujit dezinvolt și cu dăruire a unor trecute și semnificative evenimente. Nu numai proporțiile participării au fost impresionante ci și „modul de prezentare" al formațiilor, care au evidențiat în primul rînd plăcerea de a face muzică, acea cîntare în comun care, în Germania, are atît de fericite antecedente. Festivitățile au prilejuit constatarea că între formațiile profesioniste și cele de amatori nu există, în majoritatea cazurilor, deosebiri esențiale, în ce privește repertoriul abordat — de la cîntecul de masă și cîntecul

Walter von der Vogelweide

cîntăreților de la Wartburg

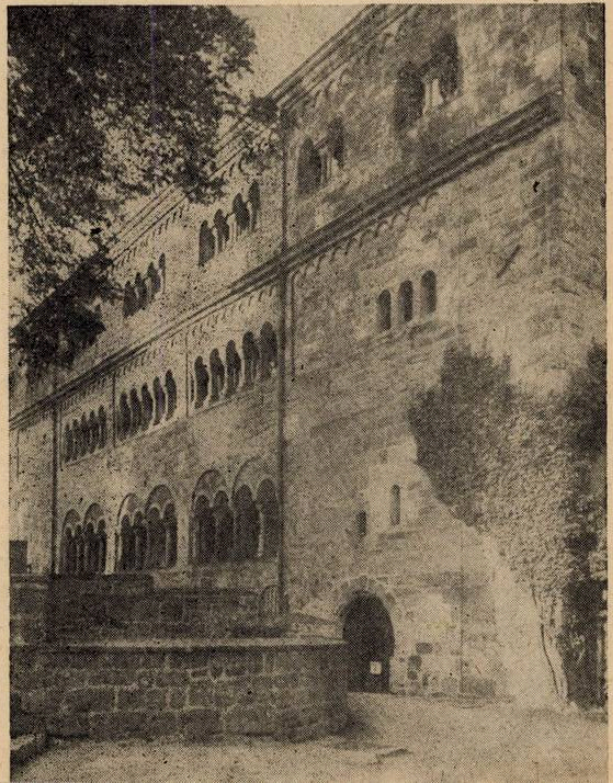
de Gh. Firca

pentru tineret, — la madrigalul Renașterii și la cantata pentru cor *à capella* sau cu acompaniament orchestral și nici în ce privește realizarea matură și autentic artistică a interpretării. Vom enumera deci fără inutile distincții : corurile de pionieri din Eisenach și Weimar, corul de copii din Dresda, corul Universității din Rostock, „Singakademie" din Weimar, corala „Bach" din Eisenach, „Madrigaliștii" din Halle ș.a.

Încadrate între festivitățile de deschidere și de încheiere, la care au adus cuvîntul lor de salut personalități oficiale și ale vieții artistice, menționînd pe acelea ale ministrului culturii Klaus Gyusi și al președintelui Comitetului coral din R. D. G., profesorul Helmuth Koch, manifestările muzicale s-au desfășurat în piețele publice și pe scenele Eisenachului, în somptuoasa sală de festivități a castelului Wartburg. În mica piață din fața casei lui Bach, străjuită de statuia maestrului, au evoluat într-o dimineață trei coruri care au adus „ofranda muzicală" geniului marelui compozitor, prin creațiile sale, precum și prin acelea aparținînd maeștrilor mai vechi. Ne referim la corurile „Cantores minores" din Helsinki (Finlanda), dirijor Heinz Hofmann, corul Organizației tineretului german (F.D.J.) din Wernigerode — dirijor Friederich Krell, — corul „Bach" din Eisenach sub conducerea lui Herbert Peter.

Două concerte vocal-simfonice s-au impus în mod deosebit. Unul, dedicat unor creații contemporane ca Oratoriul din Mansfeld de Ernst Hermann Meyer pe versuri de Stephan Hermlin, Cantata „Moartea lui Lenin" de Hanns Eisler pe textul lui Bertolt Brecht, Psalmus Hungaricus de Kodaly, care au beneficiat de concursul „Madrigaliștilor" din Halle și a corului Universității din Rostock, cel din urmă deținător al unor distincții internaționale. Ansamblurile, susținute de capela landului Eisenach, au fost dirijate de Hans Gahlenbeck și Claus Haake. Al doilea concert dat de corul Singakademie și orchestra de cameră din Berlin, cu concursul soliștilor Rosemarie Rönisch, Anne Marie Queck, Kurt Schermacher, Günter Leib, Fritz Klingenstein, Günther Neumann și sub conducerea de o autoritate indiscutabilă în ceea ce privește stăpînirea discursului dramatic-muzical și a stilului a lui Dietrich Knote, a prezentat Cantata „Timpurile zilei" de Telemann și „Oda păcii" de Haendel.

Tinerescul manifestărilor nu a exclus seriozitatea, dar o seriozitate neimpusă, ce izvorăște din dorința de slujire a artei, impresionînd tocmai prin lipsa de ostentație a acestui veritabil fapt de cultură de o întreită semnificație : 900 de ani de la fondarea Wartburgului, 400 de ani de la Reformă, 150 de ani de la democratica reuniune din 1817 a studenților și profesorilor, cimentată prin cîntec.



Curte interioară a Wartburgului

● La Viena s-au desfășurat, între 20 mai și 18 iunie, *Săptămînile festive*. Un festival de proporții ample, închinat creației lui Gustav Mahler, și la care au participat cei mai cunoscuți maeștri contemporani ai baghetei: Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Bruno Maderna, Karl Böhm, Georges Pretre, Laszlo Somogy, Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Carol Kleiber, Hans Swarowski, Leonard Bernstein ș.a.

La *festivalul austriac* din iunie 1968 va participa și Filarmonica leningrădeană, sub conducerea lui Evgheni Mravinski.

După o absență mai îndelungată, artiștii austrieci vor participa din nou la festivalurile muzicale spaniole. Pînă în prezent, baletul Operei din Viena și-a anunțat prezența la *Festivalul coregrafic* de la Palma de Mallorca, iar la Bilbao (între 3 și 20 octombrie 1967) orchestra „Tonkünstler" și interpreții operei vieneze vor prezenta un concert consacrat muzicii lui Johann Strauss precum și o serie de spectacole cu „Cosi fan tutte" de Mozart.

● Viața concertistică din Iugoslavia a cunoscut anul acesta o serie de programe interesante, precum și prezența a numeroși și reputați artiști de peste hotare.

Dintre evenimentele stagiunii de la Zagreb, menționăm concertul festiv „Monteverdi" (cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la naștere), dat de orchestra Academiei de muzică, sub bagheta lui Igor Gjadrov, precum și ciclul „Maeștrii clasicismului", în cadrul căruia un grup de soliști (soprana Mirjana Bohanec, baritonul Mato Rajčić, oboistul Mladen Požgaj ș.a.) au interpretat lucrări de Mozart și Beethoven. Filarmonica din Zagreb, condusă de Milan Horvat, a avut ca oaspeți pe pianiștii Aldo Ciccollini și Brigitte H. de Beauford.

Sergiu Celibidache și Filarmonica cehă

de Costache Popa

Pentru a treia oară în ultimii doi ani, Sergiu Celibidache este unul dintre cei mai iubiți și prețuiți șefi de orchestră ai melomanilor din capitala cehoslovacă. Venit aici întîia dată în 1965, ca să dirijeze un concert în cadrul Festivalului muzical de primăvară, care aniversa atunci a XX-a ediție de la înființare, Celibidache în fruntea Orchestrei Filarmonice Cehe intră în competiție, după spusele criticului american Paul Moor, „cu cel mai mare și impresionant mănunchi de dirijori din toate festivalurile estivale din Europa, printre care George Szell, Charles Munch, Zubin Mehta, Georg Solti și alții". Pus într-o asemenea confruntare, el înscrie cu renumita orchestră, după părerea aceluiași critic înserată în revista americană „Time" din 4 iunie 1965 „un triumf copleșitor".

Celibidache revine pentru un concert obișnuit de stagiune în decembrie 1966 și acceptă o reapariție în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga" ediția 1967. Și de data aceasta el vine în confruntare cu un grup de dirijori de elită din străinătate nu mai puțin impresionant care numără pe Wolfgang Sawallisch, Ghenadii Rojdestvenski, Otmar Suitner, Vaclav Neumann, Evghenii Mraviński, Igor Markevitch, Paul Klecki, Jean Fournet, Karl Böhm, Jean Marie Auberson. El a primit de asemeni să inițieze la Praga un curs pentru dirijorii de orchestră, în ianuarie 1968.

Sîmbătă 13 mai 1967 — zi de week-end pentru majoritatea locuitorilor din Praga — sala Smetana, plină pînă la refuz la ora indicată pe afiș, așteaptă desfășurarea concertului Filarmonicii Cehe sub conducerea lui Sergiu Celibidache. E primul concert din Festival, după concertul de deschidere care avusese loc cu o seară mai înainte. În program, o Suită de trei canzone de Giovanni Gabrielli, Simfonia a IX-a de Sostacovici și, după pauză, Concertul pentru orchestră de Bela Bartok.

Apariția dirijorului pe podium este întîmpinată de un prelungit și neobișnuit ropot de aplauze în care se citea simpatia de care se bucură el în fața publicului din Praga.

Cele Trei canzone de Giovanni Gabrielli — compozitor preclasic venețian, trăind în a doua jumătate a secolului al XVI-lea — surprinzător de originale în înlănțuirile armonice și nu mai puțin originale ca formație de orchestră — trei trompete, trei tromboni, și coarde s-au desfășurat într-o unitate și o calitate de sunet rar întîlnite. Notele lungi ale trompetelor și trombonilor, sunînd la unison ca un singur instrument, în primul și ultimul cîntec în forte și, apoi, la repetarea frazei muzicale în pianissimo, îți lăsau impresia unei minunate orgi într-o catedrală.

Simfonia a IX-a de Sostacovici a avut o tălmăcire extraordinară care a entuziasmat sala. Compusă din cinci părți : — Allegro, — Moderato, — Presto, — Largo — Allegretto, ultimele trei cîntîndu-se fără întrerupere în concert, Simfonia a părut a fi un imn adus exuberanței, elanului tinereții, cu unele trăsături de umor, mergînd pînă la grotesc, umbrite doar de două episoade (partea a II-a și a IV-a) care evocă momente nostalgice alternate de un freamăt dramatic, ca niște reminiscențe de tristețe gravă. Dirijorul și orchestra, cu o convingere deplină, au redat mesagiul acestei opere. Un echilibru desăvîrșit între coarde și instrumentele de suflat, o coeziune rară între compartimentele instrumentelor din orchestră, iar părțile solistice ale suflătorilor și instrumentelor cu coarde într-o realizare de neuitat.

Ar fi greu de închipuit o redare mai sinceră, mai fidelă și mai bogată a cuprinsului Concertului pentru orchestră de Bela Bartok sub conducerea lui Celibidache. Nici o clipă tehnicitatea și virtuozitatea ansamblului n-au lăsat impresia că sînt un scop în sine lipsit de alte sensuri. Totul părea simplu, ușor, firesc. Orchestra părea întraripată, iar dirijorul o ducea pe conturul sinuos și complex al lucrării.

Orchestra în mîna lui Celibidache, ca și pianul în mîna lui Sviatoslav Richter, devine un mijloc suplu și virtuos cu care artistul comunică cele mai profunde sensuri ale operei.

Ca să ajungă la această performanță și independență Celibidache pretinde un număr neobișnuit de repetiții. De ce ? Orchestra este un instrument amplu și complex, alcătuit din peste o sută de oameni, fiecare avînd formația sa proprie dar diversă și gîndind în felul său personal. Toți acești instrumentiști trebuie aduși la un numitor comun, la o unitate de vederi. Trebuie interesați în muzica pe care o cîntă și convinși că nu există altă cale de exprimare decît acea în care i-a angajat dirijorul. Truda dirijorului în repetiții este așa dar să-i aducă pe orchestranți să ia parte cu convingere la ceea ce îi face el să cînte, și să nu execute profesional și mecanic știmele instrumentelor lor. În momentul în care el a reușit să insufle fiecăruia din orchestră căldură, interesul, plăcerea și dragostea de a cînta opera respectivă pe linia interpretării date de el într-o tensiune liber consimțită și prezentă, atunci în sfîrșit este gata de a intra în arenă.

Șansa de a participa la repetițiile lui Celibidache îți dezvăluie calea logică și firească de a înțelege și de a simți lucrarea programată. Aici vine el cu bagajul său enorm de cunoștințe acumulate în anii săi de studiu serios al muzicii și fenomenologiei interpretării, adică al studiului fenomenelor muzicale în funcție de reflexul lor asupra conștiinței noastre. Problema aceasta de amploare a făcut obiectul tezei sale de doctorat în muzicologie. Celibidache a fost discipol în anii studenției, al unor pedagogi și muzicieni de prestigiu, printre care : *Gustav Mahling*, estetică, stil și filozofie a muzicii ; *Walter Gmeindl*, cu care a învățat instrumentația, orchestrația și dirijatul : și mai ales *Heinz Tissen* cu care a studiat compoziția și structura muzicală. De acesta Celibidache este legat printr-o puternică afecțiune, pas-

trînd un permanent contact din primii ani ai studenției și pînă astăzi, continuînd să se consulte reciproc în toate problemele muzicale. De la el Celibidache a învățat valoarea și rolul morfologiei și sintaxei muzicale, cu ajutorul cărora poate determina încotro tinde textul și ce posibilități de combinare dau elementele sale componente. Adîncind învățămintele acumulate, el a ajuns la înțelegerea construcției muzicale a unui text în funcție de sensurile amănuntelor sale intime, datorită cărora el își studiază și fundamentează construcția logică și firească a interpretării operei muzicale. Celibidache consideră că opera muzicală nu poate avea decît acea interpretare care nu contrazice sensul și tendința textului, dar care se reflectă particular în fiecare interpret.

Celibidache repetă fără partitură. Acest lucru nu este rezultatul numai al memoriei vizuale și auditive, pe care majoritatea dirijorilor o ajută folosind discul, ci al unei memorii cu mult mai profunde, funcționale, ce le implică pe primele două, dar care este strîns împletită cu logica desfășurării discursului muzical de la punctul de plecare către punctul de sosire, cu asimilarea tuturor vectorilor operei. Felul său de a memora o lucrare nu este pe fragmente, independente între ele — cum de altfel nici felul său de a interpreta. Cînd vine în contact cu o lucrare nouă, în vederea asimilării ei, Celibidache îi studiază mai întîi forma generală, adică structura ei în mare ; după ce a determinat-o fixîndu-i calea de desfășurare în linii generale, revine la fragmente pe porțiuni mai mici și numai în ultimă analiză studiază detaliile care trebuie să sublinieze și să accentueze caracterele fundamentale ale lucrării. Memoria sa nu e, așa dar, sclava semnelor sau a literelor din partitură, care pot înșela, ci o memorie care reține logica înlănțuirii și desfășurării temelor și frazelor muzicale.

În rîndurile unora dintre muzicieni s-a acreditat opinia că aceia dintre ei care n-au reușit să ajungă soliști, să se integreze într-un ansamblu de cameră sau nici măcar să poată intra într-o orchestră, cu un neînsemnat efort își pot asigura un loc ca șef de orchestră. Vai ! Ce eronată părere. Activitatea muzicală contemporană, dispune, într-adevăr, de un enorm număr de șefi de orchestră. Majoritatea lor se mărginesc firește, la a bate măsura ; pe aceștia francezii îi numesc „batonneurs". Vorbind cu Celibidache, urmărindu-l în repetiții și apoi în concert, înțelegi cît de grea este profesiunea șefului de orchestră făcută la nivelul la care o face el. Pentru că zestrea pe care Sergiu Celibidache o aduce în arta interpretativă, nativă și acumulată, însumează un impresionant total de atribute. Auzul său de o acuitate uimitoare, și simțul ritmic, ce acționează instantaneu asupra reflexelor fiziologice, sînt folosite cu o exigență maximă nu numai pentru justețea intonației sau precizia atacului ci mai ales pentru coloritul orchestral, pentru dozajul sunetului, pentru contopirea timbrelor instrumentale, pentru reliefarea vocilor secundare. Reluarea unei fraze de zeci de ori la repetiții pentru a obține culoarea, sensul, expresia dorită, explicînd cu o logică inebranlabilă scopul urmărit, nu enervează și nu obosește, pentru că acel scop urmărit este frumos, convingător și pasionant. Mijloacele nebănuite de care dispune pentru a antrena orchestra precum și pasiunea, răbdarea și modalitatea cu care explică și transmite orchestrei sensul pe care dorește să-l obțină sînt pe cît de interesante pe atît de eficiente. Văzut din față, așa cum am avut prilejul la repetiția generală din

Sergiu Celibidache

dimineața zilei concertului, în sala Smetana, poți citi pe chipul lui zugrăvirea succesivă a unei uimitoare varietăți de expresii cu care reușește să-și solicite colaboratorii din orchestră ca să dea frazei respective nuanța dorită. Aceeași neobișnuită acuitate auditivă l-a făcut să ia hotărîrea de a nu înregistra discuri. Fiecare sală de concert, spune el, își are acustica sa particulară, iar interpretul trebuie să-și acomodeze interpretarea la această particularitate ; o sală cu o acustică mai seacă și mai precisă îți îngăduie să iei un tempo mai rapid, pe cîtă vreme o sală cu o acustică mai învăluită te silește să mergi la un tempo mai rar, aceasta pentru a putea servi opera interpretată. După părerea sa, spațiul muzical pluridimensional al sălii de concert nu poate fi proiectat pe o singură dimensiune, aceea a difuzorului, unica sursă prin care ne vine muzica de pe disc. În cazul stereofoniei, neajunsul e mai mare, deoarece muzica discului e proiectată prin două-trei difuzoare, distribuite arbitrar, în spațiul în care asculți. Între spațiul muzical al sălii, arată el în continuare, și între disc se crează o relație similară cu cea dintre peisaj și fotografie. E adevărat că uneori fotografiile dau efecte mai atrăgătoare decît peisajul dar aici e vorba de fidelitate și chiar în cazul discului „stereo-high fidelity", fidelitatea e dublu și triplu trădată.

Căldura și sinceritatea pe care Celibidache le pune în tălmăcirea textului muzical precum și trudnica grijă de a respecta mesagiul creatorului dau acel carater de autenticitate și unicitate interpretărilor sale. Violoncelistul Gregor Piatigorsky, arată Paul Moor în articolul său din „Time" amintindu-și de un concert cu el la Scala spunea : „acompaniamentul său a fost de neuitat. Am cîntat un concert pe care-l mai cîntasem de sute de ori înainte, dar cu Celibidache părea o operă complet nouă"...

Concertele sale se bucură de o presă unică. Termenii folosiți de cronicari vădesc o adevărată exaltare. Înscriind succese memorabile el trece drept „una din cele mai mari revelații a timpurilor noastre", „un dirijor fără rival", „unul dintre cei mai complexi muzicieni actuali". Toate elogiile acestea sînt legitime, căci părăsind sala de concert pleci cu convingerea că ai trăit emoțiile pe care ți le dă prezența unei forțe neobișnuite și că ai fost sub vraja magică a unei mari personalități.

„Muzica corală românească" de Doru Popovici

Lucrările de sinteză sînt dovada maturității tuturor domeniilor de cercetare. Afirmația este desigur valabilă și pentru muzicologie. Nu odată s-a exprimat la noi necesitatea redactării unor lucrări cuprinzătoare, care să generalizeze experiența activității creatoare cu care pe drept cuvînt ne mîndrim. Există trepte peste care nu se poate sări și de la studiul analitic al unei lucrări pînă la mult așteptata istorie a muzicii românești toate sînt utile. Volumul „Muzica corală românească" de Doru Popovici, apărut anul trecut la Editura Muzicală, se situiază într-un gen dificil de definit — și aceasta nu este deficiența cărții ci calitatea fenomenului viu pe care îl reprezintă creația muzicologică. După titlu, pare o monografie, cu caracter istoric-descriptiv, nu lipsită de o tendință de generalizare, de sinteză, după conținut însă — și faptul se desprinde chiar la simpla răsfoire —, volumul lui Doru Popovici reprezintă o colecție de fișe detaliate asupra compozitorilor care au abordat — în principal sau întîmplător — genul muzicii corale. Utilitatea cărții este indiscutabilă, în primul rînd pentrucă oferă, adunate, datele cu caracter istoric, bibliografic și analitic legate de foarte mulți compozitori români din ultimul veac și jumătate. Munca de documentare a fost fără îndoială migăloasă și rezultatele ei sînt meritorii. De relevat că Doru Popovici, ca un veritabil muzician (muzicologul nu trebuie să se mărginească la colectarea și reproducerea datelor artistice, memoriale sau de altă natură asemănătoare), caracterizează aportul compozitorului respectiv în primul rînd pe baza analizei muzicale, a ținutei artistice, a muzicii compuse, a trăsăturilor stilistice ale autorului. Din acest punct de vedere, mi se pare că paginile închinate lui Kiriac, Vidu, Cucu, deși puține la număr, echivalează, ca valoare și interes, cu multe coli de autor care abundă în date, trimiteri, citate... Documentarea cu partitura, trimiterea la muzica însăși trebuie să fie, după părerea mea, elementul fundamental al scrierii muzicologice, pentrucă oricît de bogate ar fi datele biografice, sobre sau anecdotice, oricît de abundente izvoarele bibliografice, ceea ce determină locul unui compozitor într-o cultură muzicală este în primul rînd și în ultimă instanță, muzica sa. Repet, consider că meritul principal al cărții lui Doru Popovici este acela de a considera înainte de toate muzica, analizată, de cele mai multe ori cu pătrundere și înalt profesionalism.

Lucrarea poate fi luată așa cum este, adică o colecție de fișe cu caracter enciclopedic referitoare la tema propusă. Calitățile acestor fișe le-am enumerat și singurul semn de întrebare, pentru mine nu chiar atît de mic, este rațiunea care a guvernat succesiunea medalioanelor. Nici ordinea cronologică, nici cea alfabetică nu par a fi determinat pe autor să alăture compozitori care au compus în cele mai diferite modalități. Diviziunea cărții în cîteva mari secțiuni: „Trei mari premergători ai muzicii românești", „Compozitori înaintași", „Clasicii muzicii corale românești și societatea corală CARMEN", „Compozitori contemporani", „Tineri compozitori", „Mari formații corale înființate în ultimele două decenii" și „Considerații generale asupra muzicii corale românești" este fără îndoială judicioasă, dar și aici unele încadrări suscită discuții, mai ales atunci cînd este vorba despre delimitarea compozitorilor contemporani de cei tineri. Desigur că nu este ușor să situiezi un creator într-un astfel de grup divizionar, oricît de clare ar fi principiile și criteriile. De pildă cred că Teodor Bratu poate să figureze în capitolul compozitori contemporani — îi dă dreptul maturitatea sa artistică, trăsăturile stilistice distincte. În plus dimensiunile acordate, ca și tonul uneori înflăcărat, alteori indiferent — creiază, cu sau fără voia autorului, impresia unei clasificări întrucîtva arbitrare.

Privind dintr-un alt punct de vedere, lucrarea lui Doru Popovici ar putea fi considerată o monografie a genului muzicii corale în cultura muzicală românească numai în cazul în care ar prezenta o ordonare a materialului pe criterii fie istorice, fie subdiviziuni ale genului, fie pe subdiviziuni bazate pe trăsături stilistice comune multor lucrări. În acest caz, o privire de sinteză este strict necesară și această privire nu este din păcate nici măcar schițată în volum, deși ultimul capitol, „Considerații generale asupra muzicii corale românești" trezește speranțe în acest sens. Apelînd la un clișeu lexical — cel cu pădurea și copacii — pot spune că Doru Popovici prezintă fiecare copac dar nu înfățișează cititorului pădurea.

Nu trebuie să se înțeleagă însă că din carte lipsesc total considerațiile generalizatoare, făcute cu pătrundere; o dovadă este începutul fișei — să-mi fie iertat dar țin să folosesc acest termen pentrucă îl consider cel mai adecvat — despre Kiriac.

Nu am verificat datele cu caracter cronologic, bibliografic etc. și nici nu găsesc lipsuri pe linia absenței unor compozitori de prima mînă, dar informațiile despre autori sînt inegale — ca dimensiuni și importanță. Creația autorului însuși în genul coral ar fi meritat cred o expunere, bineînțeles fără judecăți de valoare, ci numai simplă analiză. Exprimînd punctul de vedere asupra unei lucrări de muzicologie nu pot renunța la ideia că limbajul muzicologic trebuie să aibă o ținută în care rigoarea științifică să se marieze cu eleganța expresiei. Lui Doru Popovici prima nu îi lipsește, sînt însă și unele scăderi desigur foarte ușor de remediat care țin de o anumită inerție a gîndirii și citez: „sunet nedeterminat precis" și clișee ca „artă sonoră", „antica Romă" și multe altele, ca și construcții goale de tipul: „arta marelui titan William Shakespeare, născută din solul vieții poporului din Anglia timpului său". Tot de stilul autorului ține și caracterul polemic în care sînt înfățișate unele opinii (cel despre folclor și folclorism) ca și nota de articol de ziar pe care unele din medalioane o au. Îmi este greu să afirm că o carte trebuie să fie scrisă într-un limbaj de o extremă sobrietate, după cum la fel de greu aș putea susține că un scris incisiv, spiritual, militant alterează valoarea ideilor și argumentelor.

Exemplele muzicale, abundente, ilustrează ideile pe care autorul le afirmă. Cred însă că muzica corală, fiind strîns legată de text, trebuie să fie analizată și sub acest aspect; exemplele nu conțin însă versurile respective. Atenția autorului s-a îndreptat, atunci cînd a fost vorba despre crea-

ția lui George Enescu, și asupra operei ; or mai mulți dintre compozitorii abordați — Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Zirra, Tudor Jarda — au o creație de operă deloc neglijabilă.

O primă concluzie care se desprinde în urma lecturii volumului lui Doru Popovici este aceia că „Muzica corală românească" nu este o lucrare de sinteză ci un instrument de lucru, extrem de util atît istoriografului și estetului cît și simplului amator. Cartea este în fond un ghid al muzicii corale, nedetaliat ca ghid dar bogat în idei și invită la redactarea unor tomuri dedicate genurilor incomplet cercetate. Instrument util de lucru, cartea lui Doru Popovici se dovedește bine venită și constituie o treaptă solidă pe care muzicologia noastră pășește către mult așteptata istorie a muzicii românești.

PETRE CODREANU

„Principii de pianistică" de Th. Bălan

Lucrarea „Principii de pianistică" este rodul unor preocupări susținute, de mai mulți ani, ale autorului în direcția definirii unor principii de bază ale artei pianistice. Apariția ei constituie un fapt remarcabil, deoarece reprezintă prima încercare românească de a cuprinde într-o carte de cca 300 de pagini toate problemele esențiale legate de unul dintre cele mai importante instrumente muzicale, pianul : istoricul și evoluția instrumentului și a școlilor pianistice, baza științifică a orientărilor contemporane, axate pe datele filozofiei materialiste și considerentele de ordin pedagogic ce decurg. Așa cum reiese din introducere, autorul își propune să explice unele orientări și adevăruri verificate în practica și tezele mai recente, care definesc stadiul școlii pianistice contemporane. În această din urmă privință profesorul Theodor Bălan consideră că orientarea actuală are un „caracter predominant psihologic" și ca atare sînt necesare și unele „incursiuni în domeniul fiziologiei nervoase", subliniind rolul hotărîtor al sistemului nervos în activitatea pianistului.

Lucrarea începe cu o succintă prezentare istorică a diferitelor orientări „curente sau școli" ale artei pianistice: „empirismul" clavecinițtilor, „mecanicismul" secolelor XVIII și XIX, curentul anatomo-fiziologic de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX și, în fine, școala „psihologică" contemporană. Privirea istorică este critică și obiectivă, scoțîndu-se în evidență trăsăturile pozitive și negative ale fiecărei orientări. În același timp se urmărește și evoluția instrumentului de la clavicord și clavecin la pianul modern. Autorul citează părerile unor interpreți și pedagogi de seamă ca : Rameau, Couperin, Purcell, J. S. Bach, Händel, D. Scarlatti, Clementi, Hummel, Czerny, Beethoven, Liszt, Chopin, Breithaupt, Cortot, Marguerite Long, Rahmaninov, Nikolaev, Neuhaus, Richter și în fine, Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu...

Capitolul al doilea, mai cuprinzător, este dedicat exclusiv școlii „psihologice" și constituie punctul central al cărții. Pornind cu o amplă descriere a sistemului nervos, de la celula nervoasă pînă la legile esențiale ale scoarței cerebrale, arătînd apoi importanța cunoașterii psihologiei pentru muzică și arta pianistică, autorul expune detaliat premisele școlii psihologice, adoptînd și preluînd punctul de vedere al teoreticianului și pedagogului german K. A. Martienssen. Teza de bază pe care se sprijină capitolul și întreaga carte este primordialitatea auzului asupra gesticii. Prin scheme și exemple practice se demonstrează că în orice moment, orice activitate interpretativă trebuie să se supună auzului „creator" sau „voliționii auditive" ; auzul comandă activitatea motorică în direcția realizării sonore dorite și apoi controlează efectul realizat.

Urmează un interesant capitol consacrat sublinierii rolului pe care îl au marii compozitori și interpreți pianiști în evoluția artei pianistice. Autorul face referiri directe și adesea ample la J. S. Bach, Beethoven, Liszt, Chopin, Weber, Busoni, Rahmaninov, Stravinski, Prokofiev, Lipatti, Artur Rubinstein, Richter. Ghilels și Nicolae Rubinstein.

În capitolele următoare, de la al IV-lea la al XI-lea găsim o aplicare de ordin pedagogic a principiilor expuse. Pornind de la enunțarea problemelor considerate fundamentale în pedagogia pianului, (educația estetică, fuziunea între educație, instrucție și studii, legătura cu alte discipline, alegerea repertoriului, dezvoltarea dragostei pentru muncă, planificarea și intelectualizarea muncii), autorul parcurge toate etapele necesare cunoașterii elevilor („Examinarea elevului") și îndrumării lor („Bazele îndrumării instrumentale", „Conducerea lecției de pian", „Studiul unei opere muzicale", „Munca la exerciții și la studii", Digitația și pedala). Se fac referiri la noțiunile de fiziologie și psihologie din capitolele anterioare și chiar insistente reluări cu riscul repetării, pentru a demonstra științific justețea metodelor și procedeelor pedagogice. Se ating probleme delicate, de a căror înțelegere justă depinde eficiența învățămîntului, ca : talentul muzical și modalitatea depistării acestuia, trăsăturile de temperament, psihologia vîrstei etc. O atenție deosebită este acordată muncii cu începătorii, mergînd pînă la indicații elementare de poziție a mîinilor și a corpului. Citarea părerilor marilor pedagogi, schemele, graficele, desenele și fotografiile adecvate măresc interesul și autenticitatea părerilor prezentate. În fine, bibliografia folosită de autor în afara experienței proprii, este deosebit de amplă însumînd la o aproximativă trecere în revistă peste 80 de lucrări din literatura universală de specialitate, din cele mai diferite domenii : muzică, în general pianistică, fiziologie, psihologie, fizică, acustică, filozofie etc. La sfîrșitul lucrării în anexă, ne este prezentat un interesant tablou al evoluției construcției străMoșilor pianului. Pe două coloane sînt prezentate respectiv „formele succesive ale instrumentelor" și numele constructorilor, cu anii în care și-au desfășurat activitatea.

Ne aflăm evident în fața unei lucrări importante care se adresează în mod direct și în egală măsură pianiștilor și profesorilor și indirect compozitorilor, muzicologilor și tuturor celor ce doresc să pătrundă cît de cît în tainele unui instrument cu potențe expresive deosebite.

E firesc totodată, dat fiind cercul mare și divers al celor cărora se adresează, ca o primă lucrare de principii să suscite comentarii și discuții. Este de fapt o calitate în plus, care provine din diversitatea aspectelor abordate și din complexitatea subiectului ales. Și, deoarece numai din discuții, din confruntări de păreri iese la iveală adevărul ne vom permite în cele ce urmează să sugerăm succint cîteva puncte de discuție, care completate vor putea întregi problematica lucrării sau a scoate în evidență anumite aspecte mai importante.

De la început, remarcăm că titlul cărții nu corespunde întru totul conținutului, care depășește cadrul indicat prin abordarea și a unor capitole ce nu sînt de strictă specialitate pianistică. Lucrarea are un orizont mai larg, în care se încadrează la un moment dat și „principiile de pianistică". Așa fiind am fi preferat un titlu mai cuprinzător, sau eventual o proporționare mai judicioasă a materialului în sensul scoaterii în evidență a problematicii enunțate. Referirile amănunțite cu privire la examinarea elevului, po-

ziția corpului, a degetelor, studiul cu mîinile separate și la alte probleme mărunte, cu exemple practice, pozitive și negative, deși foarte juste și instructive, se încadrează poate mai puțin într-o lucrare care este „de principii" și nu o metodică. O proporționare mai bună ar fi făcut posibilă și evitarea unor repetări. Referirile la principiile enunțate la început sunt necesare dar reluarea unor demonstrații de fiziologie, de exemplu, *in extenso* devine obositoare și inhibitorie. Aceasta cu atît mai mult cu cît problemele de strictă specialitate științifică din acest domeniu expuse în capitolul II, pe baza unei bogate bibliografii, sînt mai puțin uzuale pentru muzicieni și ca atare greu de înțeles. Am fi preferat o prelucrare și o simplificare a indicațiilor de fiziologie nervoasă, cu explicarea unor termeni științifici, pentru că înțelegerea deplină a acestora este absolut necesară pentru capitolele următoare.

Documentarea privitoare la muzică și pianistică este vastă. Autorul arată amănunțit părerile diferiților pedagogi în diferite probleme de specialitate dar adesea nu ia nici o poziție. Astfel, dacă adeziunea completă la principiile lui Martienssen este evidentă (deși discutabilă) nu putem desprinde, de exemplu, părerea autorului față de regulile de execuție polifonică ale lui Erwin Johannes Bade citate în capitolul „Studiul unei opere muzicale". Ne-ar fi interesat o examinare critică a acestora, cu atît mai mult cu cît nu le putem privi decît cu mari rezerve. Iată cîteva, de exemplu : fiecare voce își face apariția cu un „Einsatzaccent" și cu cît aceste accente sînt mai numeroase, cu atît este mai bogată o interpretare, la arpegii primul sunet se accentuează, iar notele următoare se conduc într-un ușor *accelerando ;* orice *forte* presupune pedalizare, orice *piano* se cîntă fără pedală etc.

Sînt și probleme de amănunt, care ar fi obiect de discuție. Spre exemplu referindu-se la muzica modernă, autorul remarcă „tendința către un joc uscat percutant" a acesteia, „cerînd dezvoltarea funcției de *vibrato* și creînd noi probleme de tehnică". Nu aflăm ce înțelege autorul prin *vibrato* la pian și mai ales cum tehnica modernă mergînd către „un joc uscat, percutant" s-ar putea îmbogăți. Din punct de vedere pur tehnic, percuția la pian și alte procedee contemporane nu reprezintă evident nici o îmbogățire. În ceea ce privește afirmația că pianele de azi cer mai multă pedală decît cele de pe vremea lui Beethoven nu putem fi de acord. Din contra, bogăția sonorității pianelor actuale presupune o mult mai mare economie de pedală. Azi nici un pianist nu mai poate executa Sonata lunii „senza sordini" cum indică Beethoven pe tot parcursul primei părți...

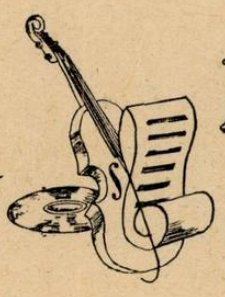
În altă ordine de idei, unele afirmații prea insistente sînt, credem, nerecomandabile absolutizînd uneori aspecte de tehnică sau de înțelegere muzicală necesare dar numai într-o anumită măsură : studiul în tempo rar, studiul cu mîinile separate, primatul indicațiilor de interpretare asupra textului propriu-zis etc.

Stilul lucrării este curgător, colorat și antrenant în cea mai mare parte. În capitolele în care tratează probleme de fiziologie sau psihologie devine însă ceva mai greoi. Am fi dorit o mai redusă folosire a neologismelor (ca : ostensibil, habitual etc.) iar în traducerea termenilor germani, adaptarea pe cît posibil a unor corespondențe românești. La expunerea premiselor școlii psihologice, traducerea directă a termenilor lui Martienssen nu sună bine. Autorul însuși își dă seama probabil de acest lucru menționînd de fiecare dată originalul german. De ex. : *Tonwille* — voința de sunet ; *Klangwille* — voința de sonoritate ; *Linienwille* — voința de linie etc. O soluție bună este evident foarte greu de găsit în acest caz.

În fine, ampla bibliografie folosită de autor ar fi fost poate mai bine pusă în valoare și prin prezentarea ei într-o anexă la sfîrșitul cărții. În același timp am fi considerat util să fie menționate și unele lucrări românești din domeniul pianisticii, care deși mai puțin complete decît cea de față și-au adus o contribuție valoroasă în momentul apariției lor. Ne referim la unele cărți și metode de Alma Cornea-Ionescu, Ana Voileanu-Nicoară, Maria Cernovodeanu ș.a.

Departe de a umbri valoarea de fond a lucrării, discutarea aspectelor mai neclare ale acesteia are scopul clarificării unor probleme de primă importanță pentru muzică și muzicieni.

GRIGORE BÂRGĂUANU



MAGAZINUL
MUZICA
AL
UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București — Calea Victoriei nr. 41 43, Telefon 15.60.88

Magazinul *Muzica*, al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, Cal. Victoriei nr. 41, Raionul 30 Decembrie, Oficiul Poștal nr. 45, Căsuța poștală 4425 *Informează că pe baza unei scrisori sau cărți poștale cu adresa exactă (comuna, raionul, regiunea, strada și numărul) expediază contra-ramburs sau cu plata în numerar, indiferent de valoare, următoarele mărfuri :*

— *Discuri* de muzică simfonică, de cameră, ușoară și populară, ultimele noutăți. Pentru muzica ușoară, discurile vor avea autograful interpretului și compozitorului iar pentru muzica populară pe cel al interpretului.

— *Partituri muzicale* (muzică simfonică, de operă și operetă, de cameră, corală, ușoară, populară, muzică pentru uz didactic, cîntece pentru tineret).

— *Metode* de acordeon, chitară, mandolină, vioară, pian, violoncel, flaut etc., *tratate, manuale, studii, solfegii* etc.

— *Lucrări de muzicologie* (monografii ale compozitorilor români și străini, lucrări de istoria muzicii, estetică și critică muzicală, memorialistică, prezentări ale figurilor marilor interpreți, volume în colectiv „Viața în imagini", cărți de popularizarea muzicii, ghiduri, dicționare, texte ale libretelor de operă sau operetă etc.).

— *Hîrtie cu portative*

— *Accesorii:* corzi (pentru vioară, chitară, mandolină), platine (clarinet), lămpi (radio, televizoare, magnetofoane, pikupuri) din import și indigene.

Magazinul vinde cu virament sau numerar instituțiilor de stat, școlilor, întreprinderilor, cooperativelor agricole de producție, G.A.S.-urilor, Caselor de cultură și Căminelor culturale:

— Instrumente muzicale: viori, mandoline, chitare, instrumente pentru fanfară, saxofoane, clarinete, trompete, baterii-jazz, pianine, acordeoane, xilofoane, violoncele, contrabași, chitare electrice, amplificatori 30 wați, radiouri și televizoare, pikupuri cu amplificatoare (pentru școli și cămine culturale), magnetofoane etc.

Toate mărfurile se livrează în baza unei comenzi ferme indicîndu-se numărul de cont și articolul bugetar.

Expedierea se face la domiciliu (atît pentru instituții cît și pentru persoane particulare).

Tot pe baza unei comenzi se pot expedia discuri pentru tonomate cu diametrul de 38 mm. conținînd ultimele noutăți. Livrăm pe bază de contract accesorii muzicale pionierești, secțiilor de învățămînt raionale și regionale.

LISTA DE PREȚURI

	Lei
— Acordeon TIML 12 basi	960
— Idem 32 basi	1.410
— Idem 48 basi	1.960
— Acordeon SERENADA Doina 80 b.	2.800
— Idem SONORA Doina 60 b.	2.500
— Armonici mînă Doina 8 b.	750
— Acordeon Weltmeister RDG 32 b.	2.000
— Idem „ 48 b.	3.800
— Idem „ 60 b.	4.400
— Idem „ 120 b.	6.000
Althorn complet	3.059
— Bas. F. A. complet	5.423
— Eufoniu complet	4.849
— Trompete orchestră	4.270
— Zugtrombon	2.644
— Bas și B	9.338
Trompetă jazz	2.232
Bas Flugelhorn	3.566
Flugelhorn	2.586
Waldhorn	3.989
Trombă	2.825
Bas Mi	7.180
Zugtrombon jazz	2.246
Tromboane cu clape	3.663
Tubă Fa	5.241
Clarinet Si bemol, import	1.500
Idem ES import	1.500
Flaut	3.500
Flaut picolo	2.000
Oboi, import	4.500
Fagot, import	5.500
Saxofon alto, import	4.700
Idem tenor	5.500
Toba pionier	135
Trompete pionier	150
Pikup Supraphon	450
Idem RDG	540
Idem cu amplificare	950
Radio import dela 1 200—2.950 lei	
Chitare turist	1.040
Idem	719
Chitare REGHIN II	397
Chitare Spaniola I	433
Chitare Spaniola II	483
Contrabas Reghin	1.870
Cutii vioară 1/1	140
Amplificator concert	3.178
Chitară concert electr.	1.907
Mandoline	265
Pupitre metal Timiș	142
Metronom import	150
Talere jazz	122
Idem fanfară	268
Tamburină	289
Violoncel 1/1	1.380
Vioară Reghin 1/1	350
Idem 3/4	280
Idem 1/2	250
Violă	470
Baterie jazz 8 piese	4.086
Idem 12 piese	6.526
Bongos	850
Tambal mic	650
Idem masă concert	8.412
Tobe fanfară	1.131
Mandoline Reghin	270
Pianine Doina	16.100
Piane coadă LIPATTI	45.000
Xilofon	1.933
Taragot	1.700
Balalaică	272
Claviton electric	4.755
Televizoare dela 4.000—5.000 lei	
Magnetofon B. 41 cu 2 piste	2.270
Difuzoare IV-12 V dela 75—245 lei	
Lămpi radio, televizoare, magnetofoane	

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

Cuprinsul

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

Prof. Victor Giuleanu
Muzicologia contemporană și ideea de ritm 2
Adrian Rațiu
Limbajul armonic și specificul național 6

AMINTIRI DESPRE GEORGE ENESCU

Interviuri cu :
Jean Pierre Rampal (de J.-V. Pandelescu 10
Prof. Alexandru Rădulescu (de C. Răsvan) 11
Dumitru I. Devesel (de C. Răsvan) . . 12
Gabriel Popescu-Năruja (de C. Răsvan) . 13
Din programele Festivalului Internațional „George Enescu" 1967 14

ANSAMBLURI ARTISTICE
Alexandru Colfescu
Două decenii în slujba artei 15
George Derieteanu
Ansamblul „Ciocîrlia" 19

CONCERTE — SPECTACOLE
Oaspeți
J.-V. Pandelescu
Jean Pierre Rampal și Ilia Temkov la Radioteleviziune 22
G. F.
Roberto Benzi la Filarmonica 22
J.-V. P.
Soliști din R.F.G. 23
Silviu Gavrilă
Constantin Iliev 24
Edgar Elian
Artiști lirici 25
Gr. Constantinescu
Muzică de cameră 26
Grigore Constantinescu
Ștefan Zorzor
Meline Poladian Ghenea
Tineri interpreți 27

Garabet Avachian 30

DIN ȚARĂ
C. R.
Ploiești 31
Ioan Tomi
Arad 31
N. Maior-Nicoară, Prof. Avram Geoldeș
Oradea 31
Lajos Pintér
Zoltán Kodály (1882—1967) 33
G. Hașoti
I. Herțea
Ioan Caranica 34

DE PESTE HOTARE

Theodor Bălan
Primăvara la Praga 35
L. Gr.
Actualitatea internațională 39
Gh. Firca
Întîlnirea cîntăreților de la Wartburg . . 40
Costache Popa
Sergiu Celibidache și Filarmonica cehă . 42

RECENZII
Petre Codreanu
„Muzica corală românească" de Doru Popovici 44
Grigore Bărgăuanu
„Principii de pianistică" de Th. Bălan . 45

★

Noutăți la Magazinul MUZICA 46

Sommaire

LA SESSION SCIENTIFIQUE DU CONSERVATOIRE „CIPRIAN PORUMBESCO"

Prof. Victor Giuleanu
La musicologie contemporaine et l'idée de rythme 2
Adrian Rațiu
Le langage armonique et le spécifique national 6

SOUVENIRS SUR GEORGES ENESCO

Interviews avec :
Jean Pierre Rampal (de J.-V. Pandelesco) 10
Prof. Alexandru Rădulesco (de C. Răsvan) 11
Dumitru I. Devesel (de C. Răsvan) . . 12
Gabriel Popescu-Năruja (de C. Răsvan) . 13
Extraits des programmes du Festival International „Georges Enesco" 14

ENSEMBLES ARTISTIQUES
Alexandru Colfesco
Vingt ans au service de l'art 15
George Derieteanu
L'ensemble „Ciocîrlia" 19

CONCERTS — SPECTACLES
Les hôtes
J.-V. Pandelesco
Jean Pierre Rampal et Ilia Temkov à la Radiotélévision 22
G. F.
Roberto Benzi à la „Filarmonica" . . . 22
J.-V. P.
Solistes de la R.F.A. 23
Silviu Gavrilă
Constantin Iliev 24
Edgar Elian
Artistes lyriques 25
Gr. Constantinesco
Musique de chambre 26
Gr. Constantinesco
Ștefan Zorzor
Meline Poladian Ghenea
Jeunes interprètes 27

Garabet Avachian 30

LA MUSIQUE EN PROVINCE
C. R.
Ploiești 31
Ioan Tomi
Arad 31
N. Maior-Nicoară, Prof. Avram Geoldeș
Oradea 31
Lajos Pintér
Zoltán Kodály (1882—1967) 33
G. Hașoti
I. Herțea
Ioan Caranica 34

DE L'ÉTRANGER

Theodor Bălan
Le printemps à Prague 35
L. Gr.
L'actualité internationale 39
Gh. Firca
Rencontre des chanteurs à Wartburg . . 40
Costache Popa
Serge Celibidache et la Philharmonie de Prague 42

LE LIVRE
Petre Codreanu
„La musique corale roumaine" de Doru Popovici 44
Grigore Bărgăuanu
„Principes de pianistique" de Th. Bălan 45

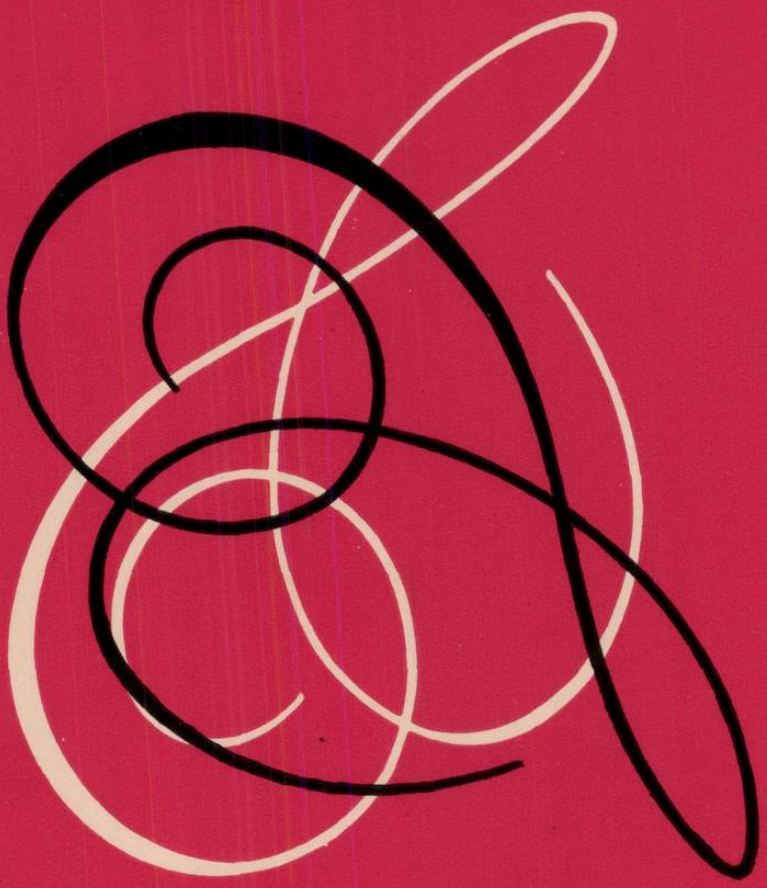
★

Nouveautés au Magasin „MUSICA" 46

I. P. I. — c. 5609

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

64,421



muzica

AUGUST
1967
8

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 8 AUGUST 1967

Marea sărbătoare naţională a poporului român

Se împlinesc 23 de ani de la acea zi luminoasă de august, în care poporul nostru, urmînd chemarea Partidului Comunist Român, s-a ridicat cu arma în mînă şi cu inima clocotind de cel mai cald patriotism dar şi de ură, împotriva trupelor hitleriste care ne invadaseră teritoriul naţional. S-a scris atunci, în istoria zbuciumată a acestui popor nu numai o nouă pagină glorioasă, ce încununa luptele lui seculare pentru libertate şi o viaţă mai bună, dar însuşi actul de naştere al României socialiste de azi.

Au trecut peste două decenii din acea zi. Patria noastră a făcut în acest răstimp — echivalent cu o întreagă epocă istorică — paşi mereu mai mari, mai îndrăzneţi pe drumul către împlinirea marilor sale idealuri naţionale, către socialism. Aniversarea Eliberării găseşte România în plin avînt de înfăptuiri socialiste, călăuzită cu înţelepciune, cu luciditate şi consecvenţă pentru atingerea ţelurilor nobile şi cu o profundă înţelegere a rosturilor româneşti în lume, de către Partidul Comunist Român, legatarul năzuinţelor sfinte ale părinţilor şi străbunilor noştri.

Ţara întreagă se află în plin avînt constructiv. Directivele Congresului al IX-lea şi planurile economice de dezvoltare pe care le-a elaborat prind viaţă şi îşi arată din plin roadele în realizările şi prefacerile de zi cu zi. Un şir continuu de măsuri şi de iniţiative ale partidului aşează pe baze ştiinţifice eforturile entuziaste ale maselor de oameni ai muncii, desferecă neîncetat noi energii şi stimulează inteligenţe, punînd în valoare tot ce are mai bun, mai valoros talentatul nostru popor. Cu spirit de răspundere şi cu clarviziunea confirmate de marile succese obţinute, Partidul Comunist Român conduce acţiunea de valorificare a uriaşelor rezerve potenţiale, materiale şi umane, existente în toate domeniile construcţiei socialiste. Sînt impresionante relatările presei despre spiritul deschis în care conducătorii partidului şi statului nostru, aflaţi în vizite, prin regiunile ţării, orientează şi stimulează dezbaterea şi rezolvarea concretă a tuturor problemelor vieţii noastre, consultîndu-se cu specialiştii, cu muncitorii, interesîndu-se de neajunsuri şi dînd indicaţii pentru înlăturarea lor, înfăţişînd sarcinile imediate, proiectele şi perspectivele viitorului. O idee limpede se desprinde constant din această amplă activitate creatoare, aceea că întreaga noastră străduinţă, progresul şi succesele dobîndite constituie condiţia primordială a edificării societăţii socialiste, a consolidării pe mai departe a suveranităţii şi independenţei naţionale.

În faţa deputaţilor la cea de-a VII-a sesiune a celei de-a V-a legislaturi a Marii Adunări Naţionale, din 24—26 iulie, în faţa reprezentanţilor întregii naţiuni, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al Partidului Comunist Român, a înfăţişat activitatea internaţională a Comitetului Central al partidului şi guvernului Republicii Socialiste România, poziţia faţă de principalele probleme contemporane.

În centrul politicii externe româneşti se află relaţiile cu ţările socialiste, partidul şi guvernul nostru urmărind neabătut dezvoltarea prieteniei şi colaborării cu toate ţările socialiste. Aceasta contribuie la întărirea sistemului socialist mondial şi corespunde intereselor fundamentale ale poporului român.

„Importanţa istorică şi forţa de influenţare a relaţiilor dintre ţările socialiste — se arată în documentul citat — rezidă în aşezarea lor pe principiile marxist-leniniste ale internaţionalismului socialist, ale egalităţii în drepturi, avantajului reciproc şi întrajutorării tovărăşeşti, ale respectării independenţei şi suveranităţii naţionale şi neamestecului în treburile interne".

Partidul și Guvernul nostru consideră că respectarea acestor principii și norme în relațiile dintre țările socialiste este primordială pentru dezvoltarea colaborării și a prieteniei, pentru întărirea coeziunii sistemului socialist mondial.

Pornind de la principiile coexistenței pașnice, s-au întreprins acțiuni de amploare în vederea îmbunătățirii și dezvoltării relațiilor în toate domeniile, cu toate țările lumii, indiferent de orînduirea lor socială, aducîndu-se astfel o contribuție activă la cauza colaborării și prieteniei între popoare.

Un imperativ de prim ordin al politicii României socialiste îl constituie lupta pentru zădărnicirea acțiunilor agresive ale imperialismului, pentru înlăturarea pericolului unui nou război mondial. Continuarea colaborării cu țările care au înlăturat jugul colonial și merg pe drumul dezvoltării de sine stătătoare este expresia solidarității cu aceste țări ca și cu acele popoare care în prezent luptă împotriva imperialismului și neocolonialismului, pentru dreptul de a-și hotărî singure destinul, pentru apărarea independenței naționale.

Credincios principiilor internaționalismului proletar, Partidul Comunist Român va milita cu hotărîre pentru dezvoltarea relațiilor de prietenie cu partidele comuniste și muncitorești frățești. La întărirea colaborării între popoare și la întărirea păcii în lume contribuie lărgirea în continuare a contactelor cu partidele socialiste, cu mișcările de eliberare națională, cu organizațiile progresiste din diferite țări.

Caracterul și dimensiunile politicii externe a României sînt concludent și convingător exprimate în cuvintele Secretarului general al Comitetului Central al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cuvinte rostite de la tribuna Sesiunii Marii Adunări Naționale : „Amploarea fără precedent a relațiilor internaționale pe care le are azi România ilustrează justețea politicii externe promovată de partid și guvern, constituind în același timp o recunoaștere a eforturilor constructive ale poporului nostru, a dorinței sale de a dezvolta buna înțelegere, prietenia și colaborarea cu toate popoarele".

Intensa activitate internațională desfășurată de partidul și guvernul nostru în ultimii ani are ca țel salvgardarea intereselor omenirii în etapa istorică actuală atît de agitată, atît de complexă. Inițiativele reprezentanților țării noastre în organismele internaționale, contactele stabilite cu factori de răspundere din diferite țări, schimbul de păreri cu fruntași ai vieții politice și sociale, reprezintă concretizarea acestei politici înțelepte care cîștigă pretutindeni tot mai multe elogii, o nereținută prețuire. Prestigiul internațional al României a crescut, el este garantat de succesele noastre pe toate planurile vieții interne și externe și a devenit un fapt obișnuit ca numeroase categorii de experți să cuprindă aprecierile lor într-o formulă definitorie : „miracolul românesc".

Oamenii de cultură din țara noastră, evocînd actul de la 23 August 1944 și drumul ascendent parcurs de țara noastră în anii care s-au scurs de atunci se mîndresc că, datorită îndrumării permanente și părintești a partidului, înfăptuirile lor sînt importante și concludente. Literatura, muzica, arta plastică sînt ilustrate în acești ani cu opere durabile de o mare frumusețe, ce îmbogățesc patrimoniul spiritual al poporului român.

Muzica a înregistrat succese însemnate. Urmînd îndemnul înțelept al partidului, compozitorii noștri din toate generațiile au creat opere însuflețite de marile și nobilele sentimente ce sălășluiesc în inima omului contemporan, constructor al socialismului. O mare diversitate de stiluri, de modalități și de genuri caracterizează fenomenul muzical actual. Ne putem mîndri cu faptul că tot ce reprezintă talent real și autentic se află, în aceste zile de muncă încordată, la lucru, în rîndul creatorilor bunurilor materiale și spirtiuale ale poporului român. Efervescența artistică este urmărită, discutată și stimulată de o pleiadă de muzicologi. Confirmarea acestor realizări o constituie dezvoltarea fără precedent a vieții muzicale și artistice, publicul tot mai numeros care apreciază valorile artei noastre contemporane, urmărind cu legitimă mîndrie succese dobîndite de slujitorii ei peste hotarele țării.

Urmînd îndemnul partidului, compozitorii și muzicologii români se străduiesc în momentul de față să contribuie, alături de întregul popor, la realizarea importantelor obiective trasate de Congresul al IX-lea al P.C.R. În domeniul nostru, cuvintele secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu rostite la Congres sînt o călăuză și program permanent viu în mintea fiecăruia dintre noi : „Alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României".

Aniversînd ziua Eliberării patriei, trăind alături de toți oamenii muncii bucuria marilor noastre înfăptuiri, oamenii de artă se angajează să-și sporească eforturile punîndu-le în slujba luminoaselor țeluri generale — înflorirea patriei socialiste, ridicarea la un nivel fără egal a culturii noi, închinate omului, progresului, fericirii.

Cu inima plină de nobile certitudini *)

de ION DUMITRESCU
președintele Uniunii compozitorilor

Am ascultat cu deosebit interes expunerea prezentată Marii Adunări Naționale — o amplă și adîncă analiză a politicii externe a țării noastre. Urmăresc atent activitatea în domeniul relațiilor internaționale desfășurate de partidul și guvernul nostru — politică dreaptă și cinstită față de toate popoarele — dreaptă și cinstită față de poporul român și istoria lui.

Am avut onoarea să particip la vizita conducerii de partid și de stat în regiunea Brașov. Trebuie să vă mărturisesc emoția și admirația pe care le-am simțit, ascultînd cuvintele pline de înțelepciune, adevăr și luciditate, pe care secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a rostit în fața mulțimilor, analizînd profund și deschis problemele internaționale și poziția țării noastre în acest vast și complicat domeniu al vieții contemporane.

M-au impresionat puternic interesul și adeziunea spontană și entuziastă pentru felul în care gîndește și acționează conducerea țării noastre în problemele interne și externe, adeziunea oamenilor din toate localitățile — muncitori, țărani, intelectuali — români, maghiari, germani, înfrățiți în muncă și aspirații pe pămîntul României socialiste. Ascultînd de astă dată cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, realizăm imaginea prestanței cu care ne prezentăm în concertul mondial, alături de toți cei care luptă pentru împrăștierea norilor provocatori de conflicte, pentru îmbunătățirea relațiilor dintre state. Bilanțul înfățișat ne vorbește despre intensa și eficienta activitate diplomatică a României, despre contribuția importantă și originală adusă de țara noastră în lupta pentru pace și progres social în întreaga lume.

Succeselor obținute de poporul nostru înăuntrul granițelor le corespund acțiunile și inițiativele desfășurate pe plan internațional. Muncii și realizărilor noastre le adăugăm preocuparea consecventă ca viața oamenilor de pretutindeni să nu mai stea sub amenințarea uneltirilor și agresiunilor, ca acolo unde astăzi arde sau mocnește flacăra războiului, energiile milioanelor de oameni să fie redate vieții și construcției pașnice.

Cu cît mă gîndesc mai adînc, în dorința de a pătrunde miezul expunerii ascultate aici, îmi dau seama că firul călăuzitor, esența problemelor, spiritul care le unește într-un tot unitar și convingător este nobila misiune pe care și-au ales-o partidul și guvernul nostru de a lupta pentru crearea condițiilor necesare activității pașnice și constructive, singura garanție a ridicării popoarelor la bunăstare, civilizație și cultură.

Rostindu-se consecvent și categoric împotriva agresiunilor de tot felul, a accelerării cursei înarmărilor nucleare, a încălcării independenței și suveranității naționale a popoarelor, partidul și guvernul român au dat dovadă, în toate împrejurările, de principialitate politică, de simț realist, de un înalt umanism care stă la baza concepției noastre asupra mersului istoriei, asupra rosturilor și răspunderilor fiecărui popor, mare sau mic, în rezolvarea problemelor lumii contemporane. Sînt convins că aceste idei esențiale, care au determinat ample dezbateri în Marea Adunare Națională, vor fi primite cu entuziasm de întregul nostru popor, așa cum sînt convins că vor stîrni interesul și aprobarea multor popoare și state.

Ca artist și om de cultură, mesager al slujitorilor unei arte nobile și universale, care prin forța ei de expresie și de înrîurire asupra oamenilor a fost întotdeauna o punte de legătură între popoare, îmi dau bine seama de piedicile și calamitățile pe care războaiele le aruncă în calea vieții, progresului, a culturii și civilizației umane. Este deci cu atît mai demn de stima și admirația noastră efortul făcut de România pentru a stabili și permanentiza acel climat necesar creației pașnice, afirmării pe toate planurile a valorilor umane, atît de evidente în progresul social, în cultura și arta popoarelor. Roadele acestui efort se arată și pe plan extern, deoarece țara noastră a știut să-și instaureze un climat creator, a îmbrățișat

* Cuvînt rostit în cadrul lucrărilor Sesiunii Marii Adunări Naționale (Scînteia, 27 iulie a.c.)

toate energiile, toate talentele, toate forțele creatoare, capabile să se dedice cu pasiune cauzei dezvoltării sociale, culturii și artei naționale. Este meritul deosebit al Partidului Comunist Român care a știut să unească în jurul politicii sale pe toți intelectualii țării din toate generațiile, membri și nemembri de partid.

Țin să-mi mărturisesc admirația și mulțumirea pentru modul în care conducerea partidului și personal tovarășul Nicolae Ceaușescu știe să conducă, să conlucreze, să se sfătuiască în toate problemele care privesc destinele culturii și artelor noastre, cu cei chemați să aleagă cuvintele cele mai expresive din grai, tot ce este mai frumos în culoare, mai profund în universul sonor pentru a cînta patria și biruințele poporului.

Operele cele mai bune poartă nu numai în țară, dar și peste hotare, mesajul oamenilor de pe aceste locuri, și din acest timp istoric. Sînt nenumărate exemplele care arată prețuirea de care se bucură în lume cultura noastră și principiile care o guvernează, personalitățile din trecut și de astăzi, care ilustrează permanența ei pe planuri superioare, în efortul umanității de a dăinui, de a progresa, de a se bucura de frumusețile spiritului, ale geniului creator.

Relațiile multilaterale pe care le-au dezvoltat în ultimul timp muzicienii români, cu colegii lor din atîtea țări ale lumii, prestigiul pe care l-au dobîndit creația și interpretarea muzicală peste hotare, interesul tot mai mare pe care l-au stîrnit Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu", care se bucură de o tot mai largă și aleasă participare a muzicienilor de renume mondial — cum va fi și anul acesta — stau mărturie faptului că arta și cultura românească se prezintă astăzi ca parte integrantă în cultura universală. Poporul român, care prin cîntecele, poezia și plastica lui de o inepuizabilă vivacitate, a făcut din frumusețe și omenie un principiu filozofic și etic superior, este întotdeauna capabil să aducă în concertul umanității vocea și personalitatea sa distinctă, mesajul său de creație, de promovare și apărare a înaltelor valori spirituale. Sîntem mîndri să ne știm forțe active în promovarea acestor principii care au intrat atît de firesc în sistemul politicii noastre internaționale.

Risipa uriașă de rezerve materiale, de energie, de activitate intelectuală, care, în loc să slujească vieții, creației de bunuri materiale și spirituale necesare oamenilor, se cheltuiește pentru ură și distrugere, trebuie îngrădită prin toate mijloacele și cu toată forța de care dispune comunitatea internațională. Socotesc că în această luptă de apărare a intereselor fundamentale ale omenirii — amenințată în însăși existența ei — va veni timpul cînd va avea mai puțin cuvînt hotărîtor forța brutală și oarbă a armelor și tot mai mult rost înțelepciunea, calmul, cooperarea, spiritul constructiv în abordarea tuturor problemelor față de care oamenii nu pot fi împărțiți în popoare mari și mici.

În această frămîntată etapă a istoriei contemporane, poporul român își aduce aportul său prețios cinstit și eficient în rezolvarea problemelor care afectează nu numai interesele sale ci ale tuturor popoarelor. Prin aceasta crește prestigiul lui în fața lumii, împreună cu prestigiul partidului și guvernului care-l conduc, constituind prilej de mîndrie îndreptățită și îndemn puternic pentru fiecare dintre noi de a sluji cu devotament și dăruire interesele poporului și cauza partidului.

Alături de întreg poporul român, angajat într-o atît de nobilă și patetică epopee a creației — împreună cu toți colegii mei — îmi exprim adeziunea totală la politica noastră externă de apărare a păcii, de promovare a cooperării internaționale, — iar ca deputat o votez cu inima plină de încredere și nobile certitudini.

Semicentenarul marii epopei naționale a Mărășeștilor

În cadrul marilor evenimente legate de trecutul de luptă al poporului român, de năzuințele sale spre libertate și independență și suveranitatea patriei anul acesta a marcat o serie de comemorări întîmpinate cu adîncă emoție de oamenii muncii din țara noastră.

Cinstirea de către întregul popor a marilor jertfe ale înaintașilor reprezintă prinosul de recunoștință adus acestora de către aceia care, astăzi, trăiesc și făuresc în condițiile unei depline libertăți sociale și naționale. În cuvîntarea sa cu prilejul comemorării a 90 de ani de la cucerirea independenței de stat a României, tovarășul Ion Gheorghe Maurer spunea: „Aducem un profund omagiu înaintașilor, tuturor patrioților, maselor populare care cu bărbăție și dîrzenie neînduplecată au apărat glia strămoșească, au durat societății românești temelii trainice pe care s-au sprijinit generațiile zilelor noastre în ridicarea mărețului edificiu al României socialiste".

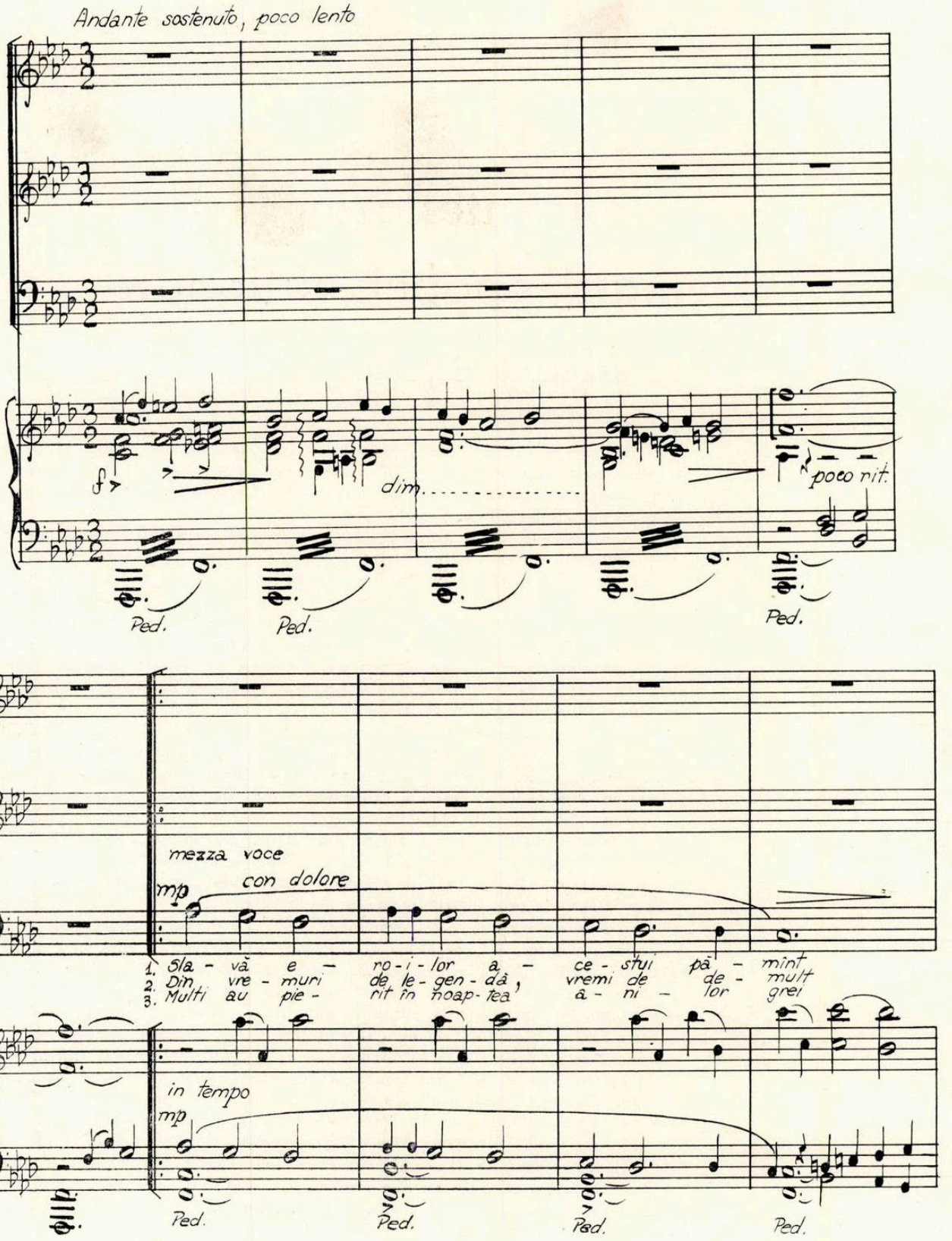
Pe această linie de cinstire a memoriei marilor fapte ale trecutului, se înscrie și participarea însuflețită a oamenilor de cultură din țara noastră. După *cum s-a arătat în numerele anterioare ale* Revistei, compozitorii noștri au răspuns cu elan creator marilor chemări legate de aceste evenimente scumpe poporului, scriind pagini avîntate de muzică închinate lor.

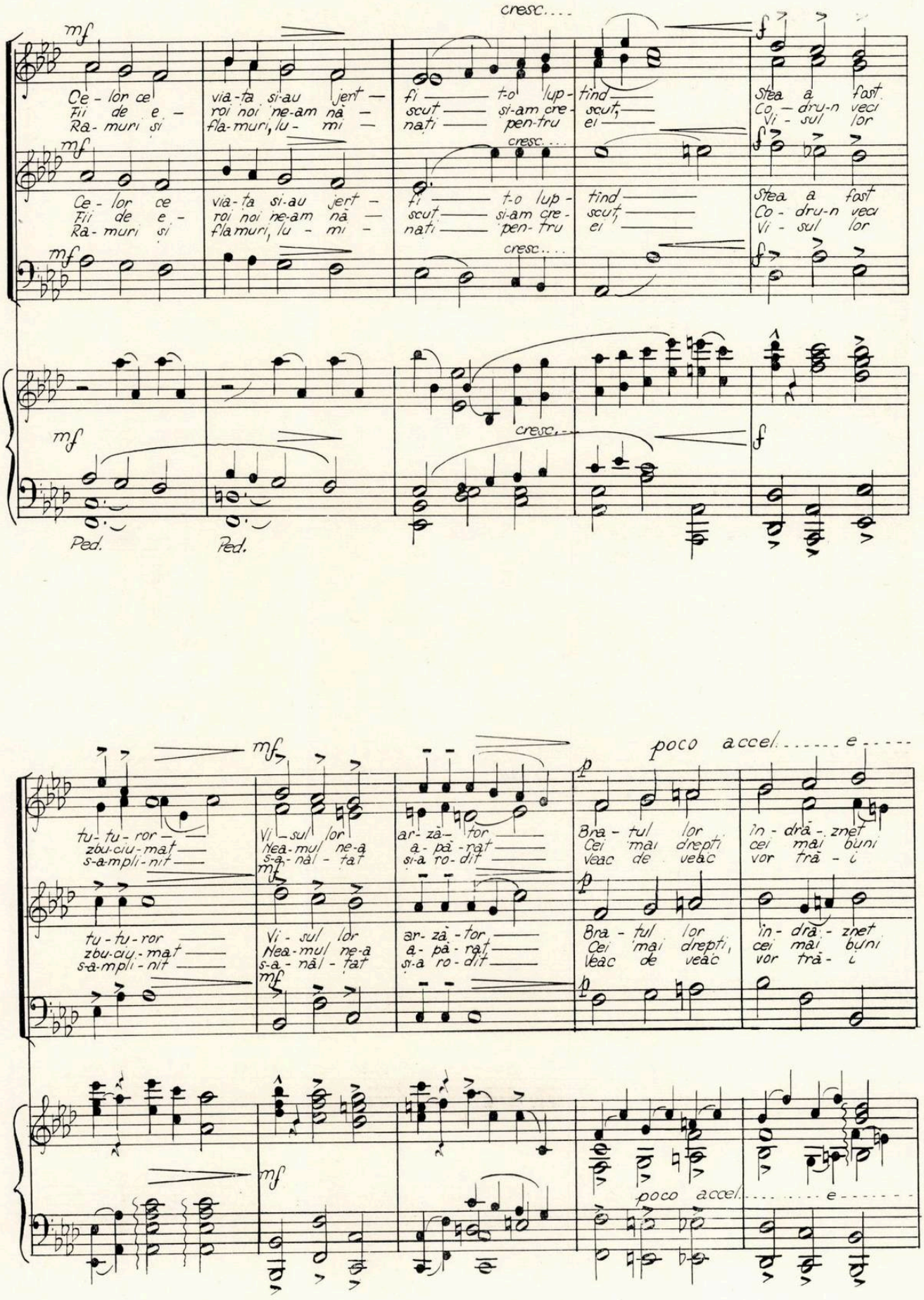
Aniversarea glorioaselor pagini din august 1917, prin care la Mărăști, Mărășești și Oituz a fost apărată ființa națională a poporului român printr-o luptă vitejească împotriva cotropitorilor străini, dominației imperialiste, se reflectă puternic în preocupările creatoare ale artiștilor.

Tematica legată de acest eveniment istoric — simbol al eroismului și patriotismului românesc, act pregătitor al realizării unirii Transilvaniei, la 1 decembrie 1918, cu „Patria Mumă" și al împlinirii astfel a unei aspirații seculare a poporului român — este înfățișată cu vigoare în lucrări ca poemul coral „În amintirea eroilor de la Mărășești" și „Eroii neamului" de Teodor Bratu, lucrarea corală „Cîntec Eroilor neamului" de Ioan D. Chirescu, piesa pentru orchestră „Metope" de George Draga, poemul vocal-simfonic „Epopeea Mărășeștilor" și marșul „Oituz" de Dumitru Eremia, lucrarea simfonică „Eroilor neamului" de Ludovic Feldman, poemul simfonic „Mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești" de Diamandi Gheciu, corul „Pe-aici nu se trece" de Emil Lerescu, cantata-poem „Eroii de la Mărășești" (pe versuri de Mariana Dumitrescu) și „De profundis" (pe versuri de Octavian Goga) de Carmen Petra-Basacopol. Dintre aceste lucrări, unele au și fost realizate, în timp ce altele se găsesc în plin șantier de creație al compozitorilor, așteptînd primul contact cu viața muzicală și aducîndu-și astfel contribuția la celebrarea acestui eveniment.

CÎNTEC EROILOR NEAMULUI

Versuri de Petre Ghelmez — Muzica de Ioan D. Chirescu





mf cresc.... f

Ce - lor ce via-ta si-au jert — fi — t-o lup - tind — Stea a fost
Fii de e - roi noi ne-am nă - scut — si-am cre - scut, — Co - dru-n veci
Ra - muri si fla-muri, lu - mi - nati — pen-tru ei — Vi - sul lor

mf cresc.... f

Ce - lor ce via-ta si-au jert - fi — t-o lup - tind — Stea a fost
Fii de e - roi noi ne-am nă - scut — si-am cre - scut, — Co - dru-n veci
Ra - muri si flamuri, lu - mi - nati — pen-tru ei — Vi - sul lor

mf cresc.... f

mf cresc.... f

Ped. Ped.

mf poco accel..... e.....

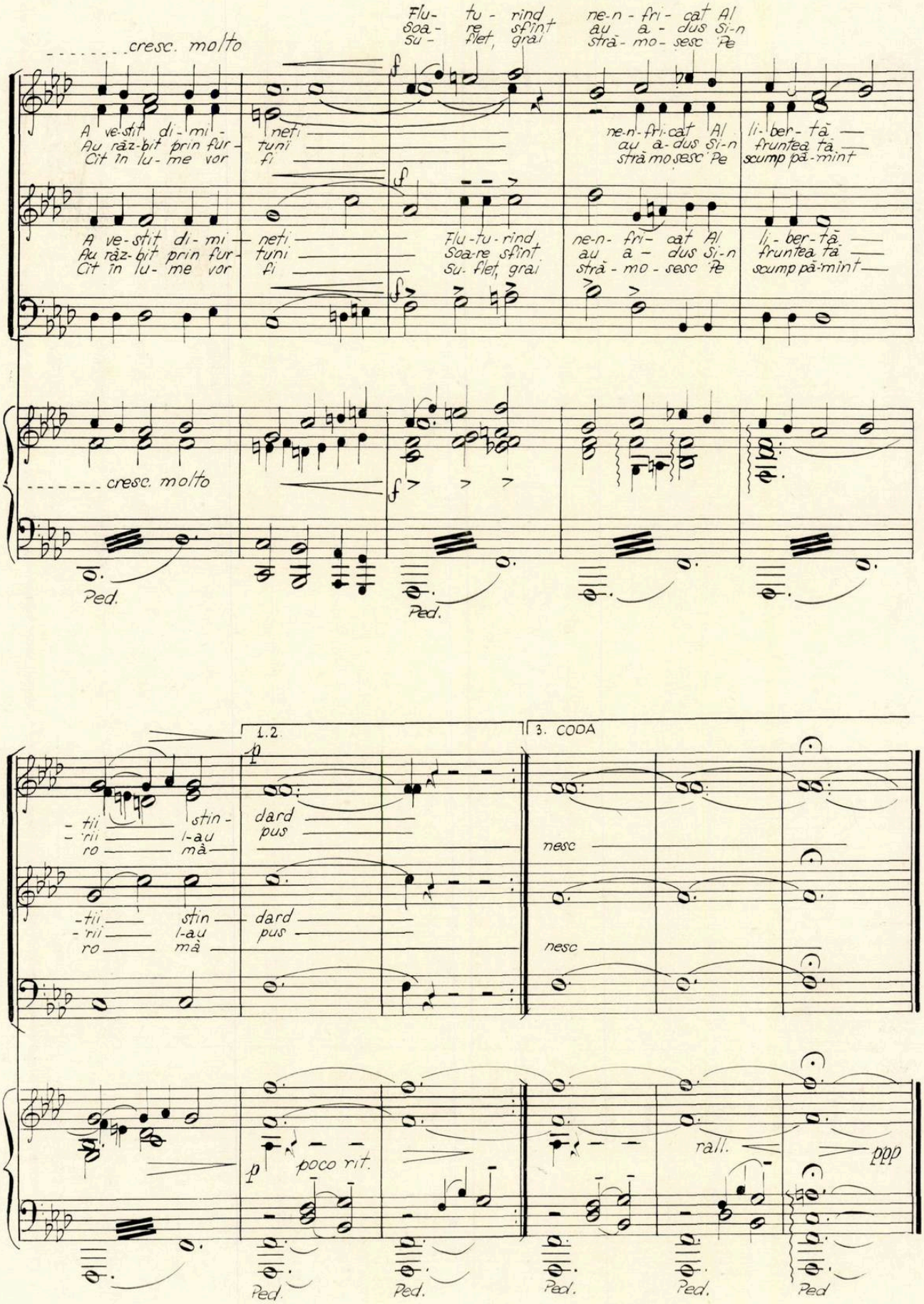
tu - tu - ror — Vi - sul lor ar - zà - tor — Bra - tul lor in - drà - znet
zbu-ciu-mat — Nea-mul ne-a a - pà - rat — Cei mai drepti cei mai buni
s-a-mpli-nit — s-a-nal - tat si-a ro - dit — Veac de veac vor trà - i

mf p

tu - tu - ror — Vi - sul lor ar - zà - tor — Bra - tul lor in - drà - znet
zbu-ciu-mat — Nea-mul ne-a a - pà - rat — Cei mai drepti, cei mai buni
s-a-mpli-nit — s-a-nal - tat si-a ro - dit — Veac de veac vor trà - i

mf p

mf poco accel..... e.....


cresc. molto
A ve-stit di-mi-
Au răz-bit prin fur-
Cit în lu-me vor
neti
tuni
fi
Flu-tu-rind
Soa-re sfînt
su-flet, grai
ne-n-fri-cat Al
au a-dus Si-n
strămo-sesc Pe
li-ber-tă
fruntea tă
scump pă-mînt
Ped.
1.2.
3. CODA
dard
pus
nesc
poco rit.
rall.
ppp

Oedip şi unele aspecte ale conceptului naţional în muzica enesciană

de Octavian Cosma

Exclamaţia lui Brăiloiu la audierea Sonatei a III-a pentru pian şi vioară în caracter popular : „Hic incipit vita nova" s-ar cuveni cel puţin în egală măsură, tragediei lirice : „Oedip". Afirmaţia, care s-ar părea paradoxală, se întemeiază pe numeroşi factori de natură stilistică şi istorică. Partitura Oedip marchează faza de maturitate a stilului enescian, în care se realizează sinteza fericită dintre caracteristicile muzicale naţionale şi cuceririle componistice universale. Sub forma unei reducţii de pian, Oedip este compus în vara anului 1921 şi în prima parte a anului 1922. Tot ceea ce a urmat pînă la definitivarea partiturii aparţine de finisarea detaliilor şi orhestraţiei. Experienţa lui Oedip, conduce nemijlocit la apariţia unor pietre de hotar în literatura pianului, — Sonata I-a în fa diez minor (1924) — şi a viorii, — Sonata III-a (1926). Ca atare, optica cercetărilor muzicologice asupra periodizării creaţiei enesciene se cere revizuită. Situarea lui Oedip în anul 1931 corespunde cronologic momentului încheierii procesului de creaţie. În acelaşi timp, schiţele ne demonstrează că partitura tragediei lirice a fost scrisă cu un deceniu mai înainte. Compromisul care s-ar face riguroasei cronologii, corespunde stilului care se afirmă în procesul lăuntric componistic şi odată afirmat, va exercita substanţiale influenţe asupra lucrărilor următoare.

Faptul că Enescu a dat la iveală înaintea Oedip-ului lucrări începute ulterior, se explică prin dimensiunile relativ mai restrînse ale acestora, prin dorinţa refugierii în genul camera! de la o muzică titanică ce solicită un autocontrol mai sever decît în cazul altor creaţii, faţă de care Enescu totuşi nu s-a eschivat. Teza susţinută este demonstrată de însuşi Enescu prin numerotarea opusurilor : Oedip, — opus 23, Sonata pentru pian — op. 24, Sonata III-a pentru pian şi vioară — op. 25.

Grafic cele afirmate se înfăţişează în felul următor :

Nr. de opus	Lucrare	Anii compunerii	Data primei audiţii în public
op. 23	Oedip	1921—1922	
op. 24	Sonata pt. pian nr. 1	1924	21 nov. 1925
op. 25	Sonata III. a pentru pian şi vioară	1926	29 ian. 1927
	Oedip terminat	apr. 1931	13 mar. 1936

Rezultă că procesul cristalizării esenţei stilistice enesciene, porneşte de la Oedip (prefigurat desigur în opusuri anterioare). În exterior, publicului, procesul acesta se prezintă însă diferit, respectînd ordinea definitivării : op. 24, op. 25 şi abia apoi op. 23, fapt contrar evoluţiei interioare, din punct de vedere strict cronologic faţă de anii compunerii.

Tragedia lirică, aşa dar, anunţă o nouă etapă importantă în creaţia lui Enescu, fără să rupă cu stadiul existent, cu atributele conturate anterior. În anii compunerii sale se produce o schimbare : oscilaţiile înregistrate în perioada ante-oedipiană între stilul rapsodic, romantic, neoclasic nu se mai reeditează. Stilul enescian se definitivează, ceea ce nu înseamnă că rămîne locului şi nu mai evoluează. Definitivarea trebuie înţeleasă în sensul atingerii atributelor superioare care vor fi însoţitorii permanenţi, dar nu identici, ai liniei noi preconizată în compoziţie.

Începînd cu Oedip, Enescu se orientează spre transfigurarea folclorului, căruia îi sesizează infinitele resurse modale, inclusiv sensurile infracromatice, modalitatea apelării la unele celule folclorice fără aservirea la motiv, a valorificării generalizatoare a stilurilor genurilor populare, a manierii improvizatorice cu nebănuitele posibilităţi de variere ritmică, explorarea culorilor timbrale şi a efectelor sonore specifice plaiului românesc şi muzicii sale.

În anii precedenţi compunerii efective a lui Oedip, în timpul perioadei de gestaţie, se produce în fiinţa enesciană un reviriment : înţelege în profunzime specificul, poate neteoretizabil, al muzicii populare, înţelege acel „ceva" la care se referă în 1916 : „... Şi-n doina noastră se răsfrînge ca-ntr-o piatră scumpă un mozaic de raze ; toate motivele orientale şi încă „ceva" pe care nu-l poţi înţelege, dar care dă nuanţa specifică melodiei noastre populare" [1]). Tot acum, Enescu intuieşte în profunzime caracterul acestei muzici definit în contextul condiţiilor istorice care l-au înrăurit. „... Născută din suferinţele poporului român prigonit de năvălitori, muzica sa este dureroasă şi nobilă, chiar şi în ritmurile săltăreţe ale dansurilor. Aşa cum

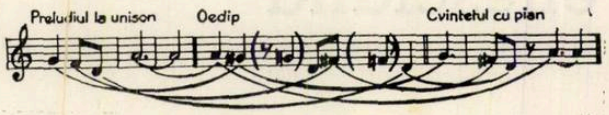
[1]) Horia G. : „De vorbă cu Maestrul Enescu", în *Rampa nou ilustrată*, Bucureşti, 1916, 25 aprilie.

e, această muzică este una din comorile cu care se poate mîndri România" [2]).

Acest caracter dramatic, nobil și dureros, domină expresia muzicală a lui Oedip, străbătută de la un capăt la altul de fiorul caracterului popular. Pornind de la folclor, Enescu ajunge la soluții inovatoare. Expresia muzicii, absolut originală, lipsită de orice emfază și efect exterior, decurge din elementele structurale ale melosului popular. Nici o zonă nu se poate sustrage procesului de aliniere a stilului enescian la caracterul folcloric. Astfel că, paralel cu muzica populară, se creează o muzică nouă adînc ancorată în cadrul românesc. Nici stilizare, nici citare, nici prelucrare a motivelor populare (excepție poate cîteva cazuri), ci creație paralelă folclorului, rezultat al unui proces organic de asimilare a creației artistice populare. Existența acestei expresii muzicale profund înnoitoare este de neconceput fără cea a folclorului, care studiată și prelucrată în ceea ce are mai sublim și etern, facilitează originalitatea autentică, neartificială.

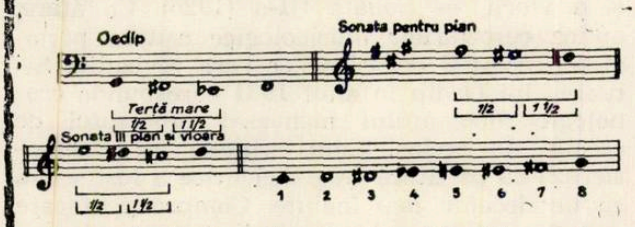
Sub acest aspect se poate vorbi despre relațiile nucleelor genetice existente între tragedia lirică și restul opusurilor enesciene, fundamentate pe similitudini tematice de tip variațional. Urmărind muzica lui Enescu încep să reeasă asociații între ideile muzicale ale unor lucrări diferite ca gen, născute la intervale apropiate, dar și la intervale distanțate. Datorită non-repetării caracterului imaginii muzicale și diversității înfățișării idiomelor comune, se acumulează un lanț tematic ce încercuiește creația, conferindu-i unitate în diversitate. O asemenea metodă componistică, am îndrăsni să afirmăm, n-a fost nicodată atît de solid concepută și realizată ca la Enescu. S-ar putea vorbi chiar despre un caracter „ciclic" al întregii sale creații și nu numai al unor lucrări. Principiul amintit se fundamentează în lucrări datînd din primul deceniu al veacului XX, ce se afirmă, îndeosebi începînd cu Simfonia III-a. O deosebită pregnanță o capătă în lucrările axate pe tema omului și destinului (Simfonia III-a, Oedip, Vox Maris) și chiar în creațiile care coincid în privința perioadei de compunere cu Oedip. Altfel spus, în paginile tragediei lirice se întîlnesc teme a căror structură celulară este înrudită cu a unor teme de bază din lucrările scrise în aceeași ani. Explicația acestui fenomen se bazează pe următoarele argumente : primo, Enescu și-a eșafodat anumite tipuri tematice, inclusiv prin transfigurarea surselor folclorice care, în ultima fază reprezentau personalitatea sa creatoare și, în consecință, le-a reluat conștient; secondo, consideră că anumite formule melodice genetice, în pofida dezvoltării și transfigurării lor nu și-au epuizat resursele simfonice.

În acest context nu se poate face abstracție de structura leit-motivului Oedip, de ambitusul său, comun nu numai acestei lucrări ci și altora, ca spre exemplu, motivul preludiului la unison, care influențează configurația tematică a primei suite pentru orchestră. Linia melodică, în ciuda deosebirilor de natură cromatică, se aseamănă prin direcția orînduirii sonore. O mai mică intervenție în configurația motivului inițial al preludiului și o alterație, ne dă același desen ca în leit-motivul Oedip. O variantă intermediară a aceluiași contur tematic o vedem în tema a doua din Cvintetul cu pian — op. 29.



S-ar putea recurge și la alte teme, pentru susținerea aceleași idei, ca bunăoară tema secundară (în si minor), din Octetul de coarde — partea I-a. Extrem de interesantă se prezintă înrudirea tematică nu numai în cadrul aceleiași lucrări, dar și între temele debutante din Oedip Sonata I-a pentru pian și Sonata III-a pentru pian și vioară. Este un caz unic în istorie, cînd trei lucrări total diferite, încep cu idei muzicale ce pornesc din același izvor, avînd același profil cromatic, bazat pe un tronson încadrat într-o terță mare, avînd două secunde, mică și mărită, demonstrînd o dată în plus, bogăția fanteziei variaționale a lui Enescu.

Alăturînd în același registru sunetele inițiale din cele trei lucrări, se obține un mod cromatic cu un diapazon ce nu depășește cadrele unei cvinte, perfecte, deci același interval preferat, al motivelor fundamentale enesciene.



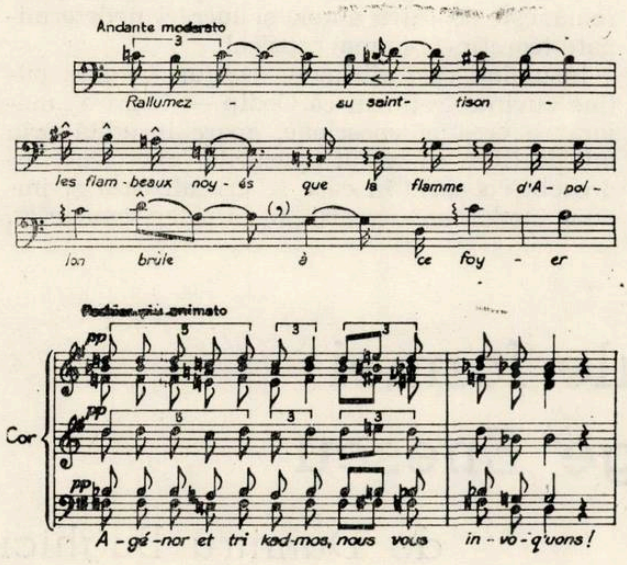
Expresia însă, este absolut diferită : melancolică, lirică, dureroasă în sonata de pian ; gravă, sumbră și amenințătoare în Oedip, și în sfîrșit gingașă, pastorală, reflexivă în Sonata în caracter popular. În toate trei cazurile, conținutul muzical se aseamănă prin meditare și profunzime. Înrudirea evidentă, în toate lucrările, apare ceva mai pronunțată între Oedip și Sonata III-a. Acest aspect are o deosebită semnificație pentru sublinierea fondului muzical românesc pe care se clădește Oedip, întocmai ca Sonata căreia Enescu i-a specificat caracterul !

Genul dramatic nu i-a permis lui Enescu ca în Oedip să apeleze la melodii populare întinse, la citate, deoarece această manieră nu mai corespunde viziunii sale, nu îi servește țelurile dramaturgice și arhitecturale. De asemenea, ar fi spulberat forța dramatică atît de concentrată cum a dorit-o copozitorul. Ceea ce se poate însă stabili cu precizie privește valorificarea atributelor stilistice ale unor sfere sau genuri folclorice. Am remarcat astfel, bocetul în du-

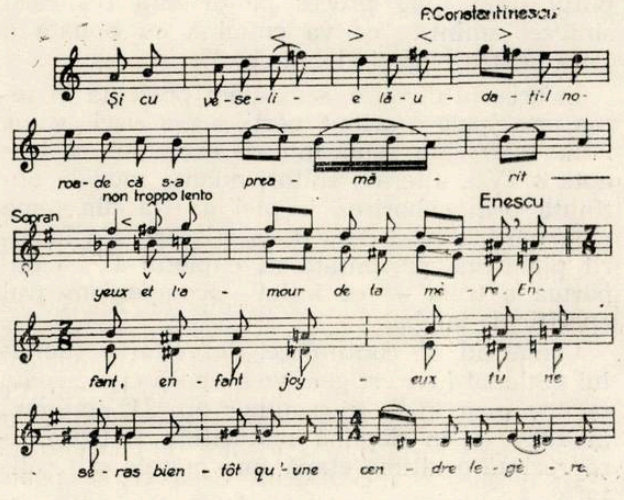
[2]) G. Enescu : „De la musique roumaine", în *Le Revue Musicale*, Paris, 1931, iulie-august, pag. 158.

rerea tebanilor și în cortegiul funebru de la începutul actului III, doina vocală în intonațiile Corintului și în sfera tematistului cetății Atenei, elemente ale repertoriului păstoresc în solo-ul flautului din prolog, colindul în melopeea lui Oedip, dansurile păstorești și fecioresti în baletul din actul I, cîntecul de jale în partida Iocastei, actul III. Fără să mai trecem în revistă alte genuri, putem conchide că, este vorba de un număr mare de sfere folclorice aparținînd nu numai stratului citadin, ci și folclorului țărănesc.

Un alt filon românesc generos reprezentat este muzica bizantină, stilul psaltic bogat cromatizat. În susținerea acestei teze apelăm la un exemplu sonor din ritualurile prologului, care atestă stilul psalmodic, cîntarea antifonică, armonizarea plagală



Mai apelăm la un argument :modurile bizantine, aceleași în cîntarea I-a din Catavasiile Crăciunului, glasul I, prelucrate de Paul Constantinescu în Oratoriul de Crăciun, aceleași ca în al doilea cortegiu din actul III al operei Oedip [3]).



[3]) V. Tomescu, Paul Constantinescu, Editura muzicală, București, 1967, pag. 304.

În plus deținem și afirmația lui C. Brăiloiu, care confirmă teza enunțată :„Sînt semne că Enescu ni se va da nouă tot, întreg. Sîrbele Jiului răsună stăpînit în a treia Sonată de vioară. Și deunăzi mi-a mărturisit că tainele bizantine ale Bisericii răsăritene îl ispiteră de la o vreme tot mai mult.“ [4])

Limbajul lui Oedip demonstrează capacitatea lui Enescu de a trasa direcțiile semantice ale muzicii sale, situată la confluența dintre intonațiile de gen (tezaurul muzicii populare) și intonațiile făurite (universul procedeelor asupra cărora compozitorul operează susținut în sensul evidențierii valorilor expresive). În plus o sumedenie de procedee specifice, aflate într-o nemaiîntîlnită varietate, pledează pentru apartenența muzicii lui Oedip, a creației sale, la patrimoniul românesc : modalismul, sistemul giusto silabic și parlando rubato, melismele oranmentale, apogiaturile, glisandourile, isonurile, intonațiile hăulite sau cu caracter de semnal de bucium, sunetele netemperate, procedee eterofonice, variațiunile, pedale pe cvintă, formule cadențiale modale, coloritul instrumental, lăutăresc, sonorități de fluer, ecouri discrete de nai și trișcă. Printr-o asemenea vastă gamă de procedee, dintre care am înșirat numai cîteva, Enescu creează o muzică ce degajă parfumul discret al plaiurilor românești, într-un cuvînt atmosfera generalizată a muzicii populare, conform intenției program, care a ghidat actul componistic, astfel formulată de Enescu : „Să îngemînez antica simțire cu felul de a simți al păstorilor noștri.“[5]) Pe această linie un loc aparte îl ocupă apelarea sistematică la modurile cromatice cu specific național. Din raportul stabilit (și nu numai rațional) între diferite trepte se extrag intervale cu profil specific, înlănțuiri de două-trei sunete ce vor fi constant valorificate. Se preferă intervale mărite si micșorate, labilitatea treptelor trei și șapte. Ca urmare, secundele mici, mărite, cvarta lirică, octava micșorată, vor răsuna în cele mai felurite raporturi, organizînd în momente, justificate de sensul întruchipat, planul tonal, contrastele suprafețelor sonore. Pe baza coloritului de cvartă mărită, intervalul întîlnit în cîntece populare din nordul Moldovei, Transilvaniei, Banat, din sudul Carpaților, Enescu realizează contrastul dintre mișcările prime ale Simfoniei a II-a (La major și Mi Bemol major). În Oedip intervalul de cvartă mărită are rolul adîncirii dramatismului prin caracterul sonației sale. Enescu plasează contrastul sol-do diez (minor), chiar la începutul operei, între preludiul și prima scenă a prologului ; îl regăsim în aceeași lucrare în diferite momente, înrîurind asupra planului armonic al întregii tragedii. Procedeul devine principiu de creație, fiind reîntîlnit și în „Vox Maris“, unde corelația tragică a discursu-

[4]) C. Brăiloiu : „Jubileul Maestrului George Enescu“, în *Adevărul Literar și Artistic*, București, 1931, 1 Noiembrie.

[5]) Emanoil Ciomac : „George Enescu“, manuscris, biblioteca Uniunii compozitorilor din R.S.R.

lui este reprezentată prin relații sol-do diez dintre expoziție și repriză.

În Oedip, Enescu se îndreaptă spre lumea acustică a sunetelor, infracromatice, cu scopul îmbogățirii paletei expresive, lărgirii arsenalului de nuanțe atît de necesar redării oscilațiilor imperceptibile ale durerii, elanului și dorului. Aceste intervale nu sînt caracteristice numai pentru momentele „forte" sau pentru partida vocală a lui Oedip, ci se întîlnesc relativ frecvent în partitură. Se poate naște întrebarea dacă sferturile de ton, intervale ca secunda mărită sau cvarta mărită, întîlnite și în folclorul altor popoare pot fi considerate cu entități muzicale românești ? Desigur, nu atît intervalul reprezintă nimbul specificului național într-o lucrare, ci întregul context în care se prezintă, la care își dau concursul o sumedenie de factori : mod, ritm, metru. Așadar, nu intervalul are primatul, ci ethosul, spiritualitatea, sensibilitatea, ce se transmite pe calea lui și a altor procedee. Ori aceasta poate fi și este românească. Și într-un asemenea context, însăși intervalul poartă atributele esenței naționale. Credem că în cazul lui Enescu fenomenul nu mai ridică obiecții. De fapt, însăși Enescu a revendicat, e drept cu multă pondere, exprimarea în muzica tragediei lirice Oedip, a unui „colorit oriental", a unui „caracter curat folcloric", care nu este altul decît cel al gliei sale natale, transfigurat și purificat de orișice tiranie lăutărească.

Un ultim element în această succintă trecere în revistă a unor elemente stilistice, care pledează pentru caracterul național al lui Oedip, este și faptul că Enescu mai folosește sferturile de ton numai în încă două lucrări, cu o semnificație națională incontestabilă, suita „Impresii din copilărie" și a treia Sonată pentru pian și vioară. Așadar, caracterul românesc al lui Oedip poate fi dedus și printr-o comparație a procedeelor folosite, în scopuri similare, într-un număr de lucrări, scrise într-o perioadă, între lucrări determinate în privința ființei românești de către autor, și lucrări nedeterminate teoretic, ci numai muzical.

Însumînd cele afirmate, desigur, în prea puține cuvinte, reținem că Oedip — lucrare „majoră" a creației enesciene, apare înrudită prin mii de fibre cu restul opusurilor enesciene, îndeosebi cu acele în care se cristalizează și impune modalitatea creerii „în caracter românesc".

Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu

de Dumitru Bughici

Se știe că un aport deosebit în afirmarea muzicii românești pe un plan superior, universal, l-a adus George Enescu. Vasta sa erudiție muzicală, dragostea fierbinte față de patria și poporul său, l-au stimulat și l-au ajutat să realizeze sinteza între elementele specifice naționale și cerințele muzicii universale.

Ne propunem să relevăm cîteva aspecte ale acestei probleme, luînd ca punct de plecare creațiile sale în genul sonatei.

Dacă prima sonată pentru pian și vioară op. 2 compusă în 1897 și prima sonată pentru pian și violoncel op. 26 nr. 1 scrisă în anul 1898 [1]) se înscriu pe linia însușirii mai mult a meșteșugului, a tehnicii componistice, în schimb sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6, compusă în 1899, ne dezvăluie personalitatea muzicală, în plină cristalizare, a lui George Enescu. Aici tehnica componistică este pusă în slujba evidențieirii mesajului emoțional, a gîndirii autorului, surprinzător de evoluate față de lucrările anterioare.

Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor op. 6 ne dezvăluie — între altele — începutul unui lung proces pe drumul realizării sintezei amintite ce va culmina cu Sonata a III-a pentru pian și vioară op. 25.

În această direcție, semnalăm prezența în tema principală a primei părți, a așa zisei „game lăutărești" — o gamă minoră armonică cu treapta a IV-a alterată suitor, nuanța modală obținută prin coborîrea treptei a II-a din tema principală a celei de-a doua mișcări și a facturii pianistice prezentate în cupletul B — din partea a treia — ce imită acompaniamentul specific de țambal.

Urmărind, în continuare, dezvoltarea filonului național în acest gen, vom vedea cum sonata pentru pian în fa diez minor op. 24, compusă în 1924 — în deplină maturitate artistică — reprezintă o ultimă etapă spre marele salt calitativ.

Între compunerea acestor două sonate este o perioadă de douăzeci și cinci de ani, în care

[1]) În timpul studiilor la Paris, George Enescu a compus o sonată pentru vioară și pian în la minor, pe care n-o considera destul de valoroasă pentru a o include în lucrările definitive.

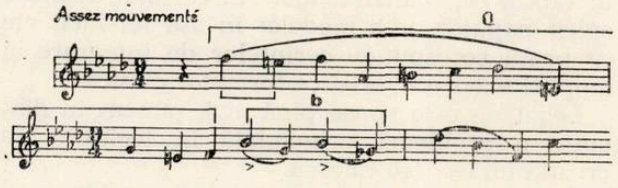
timp Enescu scrisese cele două rapsodii, două suite pentru orchestră, trei simfonii, Octetul în do major, Dixtuorul pentru orchestră ș.a.m.d. Cu toate acestea, Sonata II-a pentru pian și vioară i-a rămas adînc întipărită în memorie, influențînd prin unele aspecte, Sonata pentru pian în fa diez minor.

Nu e vorba numai de folosirea gamei minore armonice cu treapta IV-a alterată suitor, sau de expunerea în octave a temelor principale, caracteristice celor două sonate, ci de fondul emoțional, de originea populară a ideilor muzicale *și în mod special de înrudirea tematică ce există între ele.*

Nu este deloc greu să se observe ultima afirmație dacă pornim — în analiza noastră — de la constarea că ambele teme au la început un mare arc descendent, ce pornește de la prezentarea tonicii superioare și a sensibilei (fa—mi becar, sau fa diez—mi diez) plus unele ondulații în zig-zag ale liniei melodice. Iar dacă vom aduce primei fraze a Sonatei pentru pian în fa diez minor unele modificări metro-ritmice, apropiate de profilul temei din Sonata II-a pentru pian și vioară în fa minor, atunci asemănarea va părea mai evidentă. De subliniat că în Sonata pentru vioară apare întîi o desfășurare descendentă în valori egale de pătrimi — vezi *a* — și după aceea o oprire temporară pe o celulă melodică-ritmică din doimi și pătrimi — ca un balans — vezi *b* — în timp ce în Sonata pentru pian acest profil apare invers.[1])

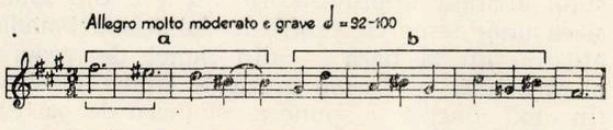
Redăm un fragment din prima temă a Sonatei a II-a pentru pian și vioară.

Ex. 1



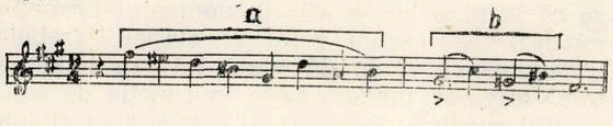
Prima fază (numai linia melodică) din Sonata pentru pian în fa diez minor

Ex. 2

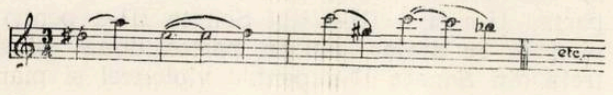


Și acum, modificarea de care am amintit mai sus

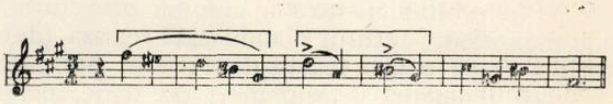
Ex. 3



[1]) De altfel, acest motiv — denumit în mod liber balans — (poate fi comparat cu un suspin) devine elementul de bază din care derivă tema secundară a sonatei pentru vioară în fa minor (prima parte).



Ex. 3 bis



În sonata op. 24 nu e vorba numai de prezența unor elemente specifice, ci constatăm că întreaga lucrare este străbătută de un larg suflu intonațional popular, încadrat perfect în complexul desfășurării muzicale. Unitatea între conținut și formă este aici perfectă.

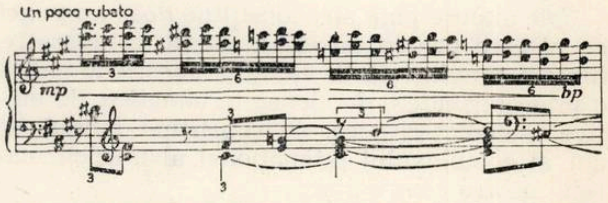
Acest factor a determinat o concepție aparte asupra stabilirii ciclului de sonată. De unde pînă acum la Enescu predomina alternanța : repede-rar-repede, aici succesiunea este : p. I-a. Allegro molto moderato, p. II-a Presto vivace, p(III-a Andante molto espresivo *).

Schimbarea amintită este rezultatul folosirii în partea III-a a două teme, dintre care prima este un bocet, iar a doua cu un pronunțat caracter românesc, plină de nostalgie și visare, redînd într-o efuziune lirică frumusețea cîmpului înverzit, a pîrîului ce curge lin venind din depărtări.

Trebuie spus că această ultimă parte a influențat mult pe Enescu în realizarea celei de-a treia Sonate pentru pian și vioară. În plus, în grupul secundar al primei mișcări, găsim un motiv ce va constitui un important element tematic în prima parte din Sonata III-a pentru vioară și pian.

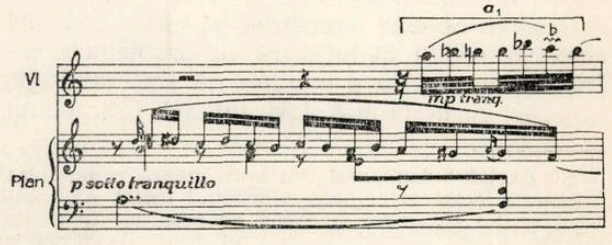
Iată motivul din Sonata pentru pian în fa diez minor : Un poco rubato

Ex. 4



Și cum se prezintă acest motiv — modificat — la începutul primei mișcări din Sonata III-a pentru pian și vioară.

Ex. 5



Este de sesizat în continuare un alt aspect — de astă dată al formei muzicale — ce apropie sonatele amintite mai sus.

Analiza primei părți a Sonatei pentru pian și vioară în fa minor ne dovedește că expoziția propriu zisă nu conține două teme contrastante, ci de fapt a doua temă o completează pe prima. În acest context dezvoltarea formei

de sonată este redusă la expunerea temei secundare. În schimb, pentru a elimina orice urmă de monotonie, autorul dinamizează repriza (deși prima frază apare foarte discretă în pp) prin imitații dialoguri, suprapuneri de teme, printr-o scriitură pianistică și violonistică mai bogată, care ajută la pregătirea culminației în fff a primei teme.

Prima parte a Sonatei în fa diez minor pentru pian conține o dezvoltare în forma de sonată existentă, dar ea nu tinde spre o desfășurare dramatică ; realizată în sonorități estompate, pe baza primei teme, ea are funcția de a pregăti repriza dinamizată, realizată bineînțeles cu alte mijloace decît cele din Sonata pentru vioară.

Pe prim plan apare falsa repriză și schimbarea de conținut adusă temei principale care capătă aici o strălucire nebănuită anterior etc. [2])

În lumina relevării unor particularități ale formelor muzicale determinate de simbioza național-universal, trebuie să consemnăm aici o excepție de la principiile formei de sonată realizată de George Enescu în prima parte a sonatei pentru pian în fa diez minor. Este vorba de aducerea unui episod între sfîrșitul reprizei și începutul Codei (de la Allegretto piacevole pînă la tempo I).

Derivată din tema secundară cu un pronunțat caracter de colind, ideia muzicală este de o mare puritate și simplitate melodică [3]). Acest profil apare întregit de o culoare modală cuprinzînd cvarte și cvinte paralele. În general, episodul ajută la realizarea unității de expresie a primei mișcări.

Cele expuse pînă aici constituie doar un punct de plecare pentru un viitor studiu comparativ. Sîntem convinși că în creațiile enesciene există o interpătrundere de elemente tematice, de motive melodice-ritmice, ce constituie fondul de aur al complexului intonațional al muzicii marelui nostru compozitor.

Ceea ce se știe astăzi cu precizie este că cea mai perfectă sinteză a drumului amintit mai sus a fost realizată de Enescu în Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter românesc", op. 25, compusă în 1926.

Credem că este momentul să citățm mărturisirile autorului în legătură cu problemele ce-l frămîntau, pentru a sublinia că sinteza despre care se vorbește n-a fost un act întîmplător.

„Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte de a ajunge să conciliez cît mai armonios posibil aceste două genuri incompatibile în aparență" (George Enescu, Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 49).

Deosebita valoare artistică, originalitatea ei, a determinat o recunoaștere unanimă, fiind socotită — pe plan mondial — printre cele mai interesante lucrări ale genului. Pentru compozitorii români, Sonata III-a pentru pian și vioară, a deschis perspective noi, nebănuite anterior în legătură cu posibilitățile de valorificare a tezaurului popular.

În cele ce urmează evidențiem principalele probleme legate de realizarea ciclului de sonată și de formele muzicale folosite de George Enescu.

Ca în majoritatea sonatelor sale, Enescu recurge aici la tipul clasic al celor trei mișcări și anume : partea I-a Moderato-melancolico, partea II-a Andante sostenuto e misterioso, partea III-a Allegro con brio man non troppo mosso.

Unitatea de expresie, excepțional de pregnantă este determinată și de faptul că mai toate temele din partea II-a (tema principală și un fragment din secțiunea a doua) și din partea III-a (tema principală a rondoului și primul cuplet) derivă din tema principală a primei mișcări.

În plus, marele merit al lui Enescu constă în faptul că, realizînd teme în cel mai autentic spirit popular, le-a modelat în așa fel încît ele să poată corespunde cerințelor de integrare și amplificare caracteristice formelor clasice.

Legat de cele spuse pînă aici, punem în discuție o problemă principială în legătură cu creația lui George Enescu.

Nu de puține ori, în conferințe publice, în articole sau în diferite lucrări s-a emis teoria că unele creații ale sale, datorită caracterului aparent improvizatoric rezultat din folosirea unor teme cu profil de doină sau baladă etc. nu au la bază — din punct de vedere al structurii — forme muzicale tipice, clasice. (În mod concret se spune acest lucru de partea II-a a Sonatei a III-a pentru pian și vioară).

Nu împărtășim această părere deoarece studiul temeinic al operelor enesciene demonstrează că la baza lor se află în domeniul formelor muzicale — numai principii clasice. Trebuie însă spus că el le dă viață într-un mod cu totul original, modelîndu-le în funcție de conținutul muzical.

Este adevărat că nu-i totdeauna ușor să sesizezi la o primă audiție — sau chiar la mai multe — caracteristicile formelor muzicale, ca de exemplu în partea II-a a acestei sonate, în partea II-a și a III-a din Sonata III-a pentru pian în re major, sau în partea doua și a treia din Sonata II-a pentru violoncel și pian

---

[2]) Principiul după care tema secundară completează imaginea temei principale (eliminînd astfel contrastul tematic din expoziție și avînd ca rezultat fie o dezvoltare foarte redusă, funcția ei fiind de pregătire a reprizei, fie lipsa totală a acestei a doua diviziuni a formei de sonată) poate fi observat și în creația altor compozitori români, ca de exemplu în prima parte din Sonata pentru violă și pian op. 32 de Mihail Jora, în prima parte din sonata pentru flaut și pian de Tudor Ciortea etc.

[3]) Enescu dă aici unele indicații interpreților urmărind a sublinia și mai mult caracterul interiorizat al acestui episod și anume : amabile graziosso — pentru prima expunere și bp delicamente pentru a doua.

în do major etc. (ca să ne limităm numai la creațiile aparținînd genului de sonată).

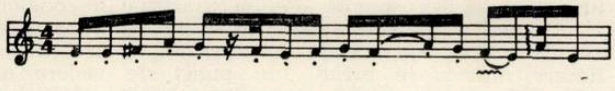
Pentru a nu rămîne în domeniul afirmațiilor, prezentăm în continuare particularitățile Sonatei a III-a pentru pian și vioară.

Partea I-a — Moderato melancolico — datorită bogatului conținut emoțional, parcă ne îndeamnă a realiza unele asociații de idei, — atît de sugestivă este muzica respectivă. Avem impresia că Enescu ne povestește despre plaiul natal, despre horele văzute în copilărie, despre lăutarii pe care i-a ascultat cu atîta fascinație etc. Fără discuție că de aci decurg particularitățile structurilor muzicale. Scrisă într-o formă de sonată conținînd nenumărate și variate culori ritmice și modale ca : trepte mobile, transformări ritmice ale temelor, unele corelații ca de exemplu aceea între tema principală care apare în la minor și începutul temei secundare care apare la început în sol diez minor etc. În plus putem observa cum sînt îmbinate unele particularități ale cîntecelor populare — ca de exemplu asimetriile frazelor, cu structurile clasice, perioade bine determinate ca profil și încadrate în subdiviziunile întregii forme.

Enescu folosește tehnica motivică — cu toate variantele sale — ca un element principal în profilarea și dezvoltarea temelor muzicale, în conturarea formelor ciclice. Doar un exemplu. Deși puntea derivă din motivul a_1 al temei principale (expus de vioară la ex 5) ea capătă o personalitate cu totul aparte, datorită ritmului jucăuș și lipsit la început de elementele cromatice prezente în tema principală (măsura întîia). Această variantă va fi folosită ca factură melodico-ritmică la pian în timpul expunerii primei fraze a temei secundare, care și ea derivă din același motiv. (Vezi începutul frazei).

Redăm prima măsură a punții :

Ex. 6



Un element aparte îl constituie profilul temei secundare. Dacă prima frază este vioaie, cu un pregnant ritm de dans, în schimb a doua frază ne apare interiorizată, avînd o nuanță tristă, apropiată de cîntecul lung, doinit. Factura pianistică, prin tremolo-ul ce imită cîntatul specific al țambalului, realizează o puternică subliniere a tensiunii dramatice.

Și în această sonată dezvoltarea este redusă ca proporție, conținînd prelucrări ale ambelor teme ce pot fi analizate după principiul celor trei faze — tipice sonatelor clasice. În schimb, Enescu obține aici un perfect echilibru între expoziție și repriză.

Fiind o sinteză a tot ceea ce a fost anterior, în repriză nu se mai observă o întoarcere la imaginea doinită a primei teme, ci printr-o transfigurare de conținut, ideia muzicală apare în măsura de 12/8 cu un profil apropiat de hora bătrînească (boerească).

Partea a II-a, Andante sostenuto e misterioso, prin folosirea elementelor descriptive (imitațiile de fluier, cimpoi, ciripitul păsărelelor), prin bogăția de imagini în care Enescu redă sentimentele sale față de măreția și vraja pădurilor și cîmpiilor românești, suscită discuții în privința formei muzicale.

Desfășurarea plină de fantezie a discursului muzical, caracterul oarecum improvizatoric al tematicii, faptul că există o serie de excepții de la principiile obișnuite ale arhitectonicii clasice determină pe unii muzicieni să aprecieze că forma ei — așa cum s-a spus mai sus — nu se încadrează în niciunul din tiparele clasice [4]).

În studiul Sonatei III-a pentru pian și vioară din lucrarea „Suita și Sonata" demonstrez că în partea lentă există o formă de sonată fără dezvoltare. Pentru a fi cît mai concis, îmi permit a transcrie — și completa — schema ce rezultă din susnumita analiză.

A. grupul principal, are o formă tripartită cuprinzînd :

a — tema principală cu baza tonală pe re,

a_1 — partea mediană — episod de la cifra de reper 20,

a — revenirea la tema principală *mi bemol* și spre sfîrșit în re (o măsură după 21).

Puntea — de la 22 — prelucrează elementele temei principale.

B — grupul secundar — de la 24 cuprinde :
b — cu caracter descriptiv avînd fundamentala pe la,

b_1 — cu caracter interiorizat și tendința de modulație spre mi Anacruza care pregătește repriza dinamizată ce va începe de la 26
A — reapare numai cu prima idee muzicală a (o măsură înainte de 27)

Puntea, folosește tema principală re major (3 măsuri după 29).

B — grupul secundar este redus numai la ideea a doua

b_1 — aducînd la sfîrșit tonalitatea inițială. Coda începe de la cifra de reper 31.

Modul ingenios în care temele în spirit popular — derivînd din motivul a_1 al temei principale a primei mișcări — se succed, se înlănțuie într-o puternică și vibrantă desfășurare muzicală în partea a treia-Allegro con brio ma non troppo mosso — determină pe Enescu să aducă aici o formă de rondo cu totul ieșită din comun [5]).

---

[4]) În excepționalul studiu asupra acestei Sonate, Prof. Tudor Ciortea apreciază în felul următor, forma acestei mișcări : „Numai adîncimea lui George Enescu a izbutit să ne dea acest exemplu de cîntec dezvoltat pînă aproape de marginea complexei forme de sonată" (Studii de muzicologie, Ed. Muzicală, 1966, vol. II, pag. 17).

[5]) Enescu folosise o formă liberă de Rondo în partea II-a din Sonata în fa diez minor pentru pian, iar în Sonata II-a pentru pian și vioară o formă de rondo-sonată fără prezența — pentru ultima oară — a refrenului.

Putem vorbi de realizarea unei noi variante a rondo-ului sonată, întrucît Enescu nu aduce în repriză B-ul în tonalitatea inițială, de bază a Sonatei, (B-ul reapare în tonalitatea în care a apărut în expoziție, adică în mi bemol major), ci pe al doilea cuplet — C [6]).

Fără discuție că această înoire a schemei de rondo n-a fost un capriciu al maestrului ci a fost determinat de profilul melodic — o melopee rapsodică apropiată de un cîntec lung — ce aduce un contrast deosebit față de celelalte idei muzicale.

Dar mai important este faptul că acest C reapare în repriză sub aspectul unei apoteoze a întregului ciclu de Sonată, justificînd din punct de vedere al conținutului muzical modificarea formei de rondo. (Tipul acesta de rondo-sonată îl va folosi și în Sonata II-a pentru violoncel și pian).

În ceea ce privește restul lucrărilor din acest gen, trebuie spus de pildă, că despre Sonata II-a pentru pian, nu putem afirma mai nimic, întrucît nu ne-a rămas decît un mic fragment păstrat la Muzeul George Enescu din București. În schimb despre Sonata III-a pentru pian în re major și Sonata II-a în do major ne vom ocupa în cele ce urmează.

Sonata III-a pentru pian în re major [7]) a fost compusă de Enescu după etapa de lucru la Oedip, între anii 1933—1935. Față de efortul deosebit, de ampla activitate muzicală desfășurată în această perioadă, el a simțit necesitatea unei relaxări, în conformitate cu principiul său „odihnește-te de muncă prin muncă". Așa se explică că în această lucrare nu întîlnim nimic din dramatismul operei Oedip, ea fiind plină de lumină și de voie bună.

Din punct de vedere al tematicii, trebuie spus că elementele populare numai sînt prezentate atît de direct și de pregnant ca în Sonata III-a. Aici există doar aluzii, transfigurări, cum observăm de exemplu în tema principală — de altfel cea mai importantă din întregul ciclu — prin ritmica 6/8 + 2/8, prin anumite intervale specifice (căderi melodice de la treapta V spre I-a), sau prin caracterul rustic al temei secundare cu o ușoară nuanță de horă lentă, bătrînească și prin prezența cvartei mărite, descendente.

Faptul că tema secundară din prima parte devine temă principală în partea II-a, îi dă posibilitatea dezvoltării unor elemente specifice populare (melisme, apogiaturi) ce converg spre îmbogățirea imaginii respective.

Mai pregnant din punct de vedere al caracterului popular ne apare episodul al doilea, al rondo-ului, adică C-ul din final.

Din punct de vedere al ciclului, observăm aici o continuare a principiului obișnuit : mișcat-rar-mișcat, dar în același timp Enescu dezvoltă un element din Sonata III-a pentru vioară și pian care capătă un profil propriu. Este vorba de apoteoza ce apare la sfîrșitul celei de-a treia mișcări. În Sonata III-a pentru pian și vioară, apoteoza se realiza în cadrul celei de-a treia mișcări prin readucerea în repriză a C-ului avînd o bogată transfigurare muzicală. Aici apoteoza apare ca o încheiere de sine stătătoare a întregii sonate ; faptul că ea se realizează cu tema principală a primei mișcări, dovedește intenția autorului de a realiza un mare arc expresiv și chiar simbolic între începutul și sfîrșitul acestei sonate [8]).

Sonata a II-a pentru violoncel și pian în do major op. 26, compusă în 1935 reprezintă interes prin faptul că : 1) a fost realizată în deplină maturitate creatoare ; 2) Enescu face aici o distincție netă între temele ce conțin în mod transfigurat, anumite elemente din folclor și acelea în care elementele populare apar foarte direct, parcă ar fi teme citate.

Numai așa se explică faptul că ultima parte este intitulată „Final à la roumaine", amintind sublinierea „în stil românesc" din Sonata III-a pentru vioară și pian.

Față de cele spuse mai sus, primele două părți (prima mișcare — Allegro moderato et amabile — scrisă într-o formă de sonată cu obișnuita repriză dinamizată, iar a doua Allegro agitato, non troppo mosso — cu atmosfera oarecum misterioasă — halucinantă și avînd o formă originală prin îmbinarea unei fugi cu formă de sonată) sînt din punct de vedere tematic cam îndepărtate de specificul ideilor muzicale cu care Enescu ne-a obișnuit în celelalte sonate. Bineînțeles că unele trăsături pot fi semnalate în tematica acestor două mișcări, dar rămîn în umbră față de celelalte ce vin. Trebuie spus că în mod cu totul special, autorul folosește în

---

[6]) După cum se știe, în forma clasică de rondo-sonată, C-ul nu revine niciodată în repriză.

[7]) Enescu a notat toate sonatele de pian într-un singur opus și anume op. 24.

[8]) Acest principiu a determinat găsirea unor structuri care să corespundă esenței muzicale a sonatei.

— Prima parte este scrisă într-o formă de sonată avînd o temă principală structurală în trei faze, fiecare dintre ele avînd, din punct de vedere al expresiei și al culorii armonice, o altă funcție :

Puntea anticipează elemente tematice din următoarea subdiviziune a formei de sonată.

Tema secundară aduce un contrast față de tema principală prin atmosfera mai liniștită pe care o degajă, prin elementele specifice de redare a naturii și a atmosferei cîmpenești.

— Dezvoltarea nu are funcția de a întări și sublinia contrastul dintre cele două teme ; de aceea ea este realizată în sonorități estompate, urmărind a ajunge la repriză în mod liniștit.

Se distinge ușor, în dezvoltare, principiul prelucrărilor motivice și de împărțire în trei faze.

Partea a doua, avînd o formă de lied cu destule elemente libere, permite pînă la un punct integrarea ei într-o formă de sonată (bineînțeles neriguroasă).

Fugato-ul realizat pe baza temei secundare în re diez minor prevestește partea a doua din Sonata II-a pentru violoncel și pian op. 26.

Coda face trecerea spre Partea treia, un rondo avînd în repriză al doilea cuplet C. De aici se pregătește printr-o anacruză apoteoza despre care s-a vorbit anterior.

Interesant este faptul că Enescu a ajuns spre acest punct culminant nu prin contrapuneri dramatice, ci prin acumulări treptate de o mare forță interioară.

această lucrare un ciclu format din patru mișcări.

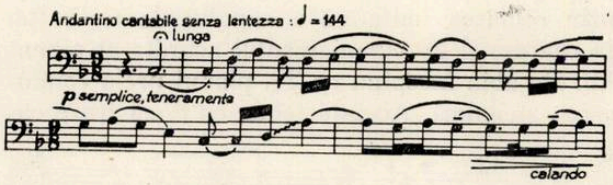
Partea a III-a — Andantino cantabile senza lentezza, ne pune în fața unei desfășurări muzicale de o mare interiorizare sufletească o efuziune de sentimente lirice care exclud orice învolburare. Pentru a-i întări expresivitatea, Enescu crează unele nuanțe de contrast, în special în variația a doua.

Precizăm că la baza acestei părți găsim o formă de lied îmbinată cu elemente variaționale (o temă urmată de patru variațiuni).

Tema de bază — un colind, sau un cîntec de leagăn — este expusă de violoncel solo amintindu-ne — bineînțeles pe un alt plan — de Preludiul la unison din Suita I-a pentru orchestră. Prin conținutul și profilul ei — în special în prima parte — ea este apropiată de începutul primei teme din mișcarea întîia, și o putem compara cu episodul din Sonata în fa diez minor pentru pian op. 24.

Redăm prima frază din tema acestei părți.

Ex. 7



În schimb, partea IV-a — Finale à la roumaine, Allegro sciolto este o interesantă și consistentă încheiere a ciclului de sonată, datorită tematicii în spirit popular, desăvîrșitei măestrii în care ideile muzicale sînt modelate și contopite într-o excelentă formă de rondo-sonată. Despre structura acestui rondo-sonată cu aducerea C-ului în repriză am mai avut ocazia să vorbim [9]).

Fără discuție că sonatele lui Enescu ca și majoritatea lucrărilor sale — au adus o importantă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical național și universal.

Ele au deschis școlii muzicale românești perspective noi și nebănuite în privința posibilităților de valorifcare a elementelor populare.

De asemenea, repertoriul muzicii instrumentale de cameră a fost mult lărgit, punînd în fața interpreților noi și complicate probleme de interpretare.

Este de datoria noastră să popularizăm în cele mai bune condiții — în țară și peste hotare — aceste comori ale muzicii românești, pentru ca ele să capete o și mai largă circulație, favorizînd cunoașterea lor și în consecință, emiterea de aprecieri în concordanță cu adevărata lor valoare.

---

[9]) Rămîne de discutat cu privire la caracterul dansant al refrenului (A) și al primului cuplet (B) cu bogate nuanțe modale și ritmice.

Contrastul necesar acestei forme îl aduce al doilea cuplet (C) prin cele două fraze, în care una are caracter mai larg, cantabil iar a doua este mai spirituală, scherzando.

Permanenta creștere a dezvoltării ne duce spre o repriză mult îmbogățită în care apare — așa cum s-a mai spus — pe lîngă tema A-ului și a C-ului.

Coda — amplificată și ea aduce spre sfîrșit o culminație cu fraza doua din C, după care lucrarea se încheie într-o expresie concisă și hotărîtă.

Trio în la minor de George Enescu

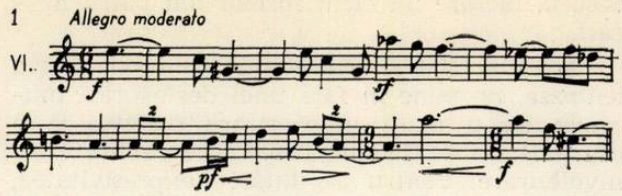
de Grigore Constantinescu

În 1958, revista „Muzica" publica, într-un supliment, *Suita pentru pian nr. 3* (intitulată și „Pièces impromptues") de George Enescu, lucrare inedită, terminată de compozitor în vara anului 1916. Partitura, pierdută în timpul primului război mondial, fusese regăsită de Romeo Drăghici, la Iași, în toamna lui 1957. Împreună cu *Suita*, fusese achiziționată și partitura unui Trio pentru vioară, violoncel și pian, creiat în exact aceeași perioadă (primăvara și vara lui 1916, după cum atestă însemnarea compozitorului, pe ultima filă a manuscrisului). Privim cu emoție paginile scrise de Maestru ; dincolo de păienjenișul notelor, stă închisă, ca într-un sipet, frumusețea muzicii. Manuscrisul nu a fost transcris de compozitor, ceea ce ridică serioase probleme pentru o eventuală interpretare. Este în general cunoscut faptul că, în ce privește caligrafia, partiturile lui Enescu sînt, în prima formă, aproape ilizibile. Pierzîndu-se pentru un timp manuscrisul (abandonat după terminarea lui, nereluat apoi, pentru o punere la punct, definitivă, a detaliilor), el a ajuns pînă la noi păstrînd, întocmai, „misterul" clipelor de inspirație.

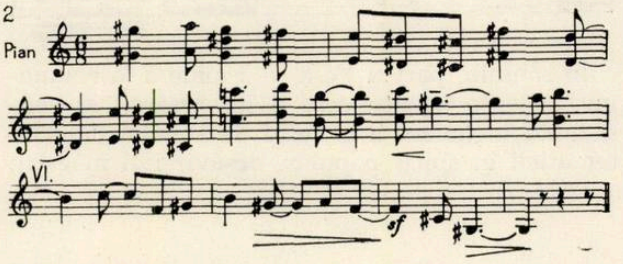
Meritul descifrării și clarificării problemelor acestui document revine compozitoarei Hilda Jerea care, preluînd cu emoție această grea îndatorire, și-a asumat responsabilitatea unei asemenea munci. Cercetarea cu lupa, asupra potativelor, verificarea la pian, și apoi împreună cu formația de cameră („Muzica Nova") a fiecărei măsuri, clarificarea „zonelor albe", prin com-

paraţia cu fragmentele mai citeţe, se aseamănă cu efortul arheologului de a smulge din necunoscut mesaje ce se adresează oamenilor. Complexitatea lucrului consta şi în faptul că, cu mici excepţii, indicaţiile de nuanţare şi tempo, frazare şi tehnică instrumentală, lipseau din partitură. Era deci necesară o adevărată redactare a textului, ceea ce punea problema fidelităţii versiunii adoptate, care să nu contrazică cu nimic specificul universului enescian. Audiţii prealabile au confirmat rezultatele muncii depuse ; curînd, graţie înregistrării realizate de formaţia „Musica Nova" la Electrecord, lucrarea va deveni accesibilă tuturor celor care îndrăgesc muzica lui Enescu. În sfîrşit, în cadrul Festivalului internaţional „George Enescu", *Trio în La minor* va înfrunta examenul primei audiţii absolute şi, o dată cu aceasta, maxima verificare a lucrului muzicienilor care omagiază astfel memoria compozitorului. Vom încerca, în cele ce urmează o prezentare a *Trioului,* în scopul de a pregăti această primă audiţie ce complectează opera cunoscută a lui George Enescu cu încă o creaţie plină de semnificaţie pentru arta sa componistică.

Partea I-a, Allegro moderato, este construită pe principiul sonatei, cu două idei clar diferenţiate, desvoltate apoi într-un travaliu tematic strict legat de materialul expus ; încheerea mişcării, aşa-zisa reexpoziţie, este concepută ca o sinteză a celor două idei. Considerăm caracteristic pentru evoluţia întregului *Allegro* faptul că în esenţa melodică a ideii principale (T_1) sînt cuprinse elemente ce vor intra în construcţia ideei secundare (T_2). Există chiar mai mult decît asemănări ce ar apărea vizibile doar la o analiză prealabilă. De ce foloseşte Enescu acest procedeu ? Este de presupus că, gîndind *Trioul* ca o „sonata a tre", el doreşte să realizeze unitatea totală a materialului prin însăşi alegerea elementelor de bază. Desfăşurarea lucrării se va face apoi păstrînd mereu un fond comun, în care însă suita de imagini sonore evoluează firesc, către ipostaze noi. Înrudirea dintre cele două idei principale ale primei mişcări se relevă treptat ; în expoziţie, prin legătura între teme fără o punte propriu-zisă (trecerea este realizată prin repetarea capului tematic, într-o formulă oarecum concluzivă, după care urmează o scurtă cezură) ; deasemenea în încheierea temei secunde, care dă parcă impresia reluării grupului principal. Mai tîrziu, în cadrul desvoltării, relaţiile devin şi mai evidente, reexpoziţia conducînd, după intonarea în ordine inversată a temelor, la o concentrare melodică în care T_1 şi T_2 se îmbină, ca o singură idee centrală. Să ne oprim un moment asupra acestui material tematic. Ideea melodică principală (prezentată la început de vioară, secondată de cello) este construită în „valuri", cu intervale largi, uşor de reţinut ca profil tematic. Repetarea imediat, la o cvartă mai sus, îi amplifică elanul liric ce o caracterizează. Lirismul ei este accentuat, pe de altă parte, şi de acompaniamentul arpegiat al pianului,



cu o rezonanţă amplă, ce nu stînjeneşte totuşi suflul melodic al coardelor. Cîteva coborîri cromatice treptate (pe care le vom remarca mai individualizate de abia pe parcursul evoluţiei muzicale) vor intra şi în compoziţia lui T_2. Armonia decurge din însăşi tema auzită. Primele şase note sînt un arpegiu repetat (treapta VII-a, *la minor) ;* apoi, înterpretînd pe *sol diez* ca *la bemol,* compozitorul face o inflexiune spre *Fa minor,* revenind la tonalitatea lui *La* prin *Re bemol major.* Jocul de inflexiuni din mijlocul temei va permite, la reluarea ei imediată, schimbarea relaţiei de terţă, de la terţă mare, la terţă mică, cu revenirea în final la centrul tonal de bază. Porţiunea care, făcînd concluzia grupului principal, are şi rolul de punte, se diferenţiază prin reluarea imitativă a capului de temă (tot la coarde) şi acompaniamentul acordic al pianului. De abia începînd cu T_2, pianul preia conducerea melodică. Această temă, cu două fraze oa-

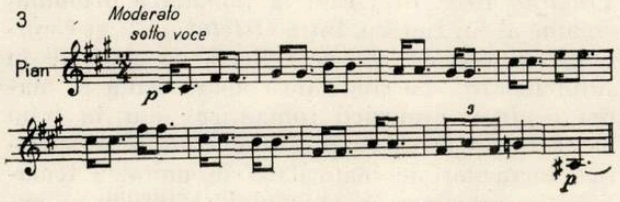


recum asemănătoare (a cîte două măsuri) are un ritm de „barcarolă", ce-i subliniază simplitatea liniei. Bazată tot pe măsura de 6/8 (ca şi T_1), ea pare în primul moment cu totul nouă. Dar în măsurile ce urmează, vioara aduce, ca încheiere a temei, inflexiunile capului tematic principal ; ritmul şi intervalica lui vor servi, în continuare, unei scurte concluzii. În această „falsă" codetta a expoziţiei, cele trei instrumente îşi răspund prin imitaţii strînse. Compozitorul simte însă necesitatea să mai insiste asupra celei de a doua idei. O reia deci, tot după o mică cezură, cu o cvartă mai sus, păstrîndu-i aproape identic profilul. Mici modificări apar doar spre sfîrşit (cello amplifică, în figuraţie de optimi, arpegiul iniţial din T_1). Într-o atmosferă senină, uşor pastorală, urmează concluzia expoziţiei. Ce ne reţine atenţia, este predilecţia compozitorului către sonorităţile aerate. Tinzînd spre registrul acut, în „pp", el crează un sentiment de relaxare, de diafană luminozitate. În întregul *Trio,* Enescu va reveni deseori asupra acestui efect, care dă o intimă unitate expresiei, de simplitate şi poezie, de evitare a insistenţelor asupra problematicii grave, apropiindu-se mult — dincolo de caracteristici ale limbajului în care se între-

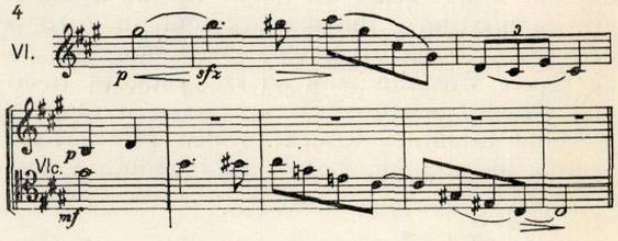
văd încă ecouri ale muzicii romantice tîrzii, franceze şi germane — de spiritul sonatei preclasice pentru mai multe instrumente.

S-ar părea că desvoltarea începe cu o idee melodică nouă ; motivul îl putem, însă, regăsi în partea modulantă a temei principale (măsura 3—5). Autonomizarea ei, ca început de frază, îi dă acest caracter inedit, ce o impune atenţiei noastre. Nu putem să nu constatăm bogatele virtualităţi pe care le cuprinde, în mod latent, tematica enesciană, ce se diversifică într-o multitudine de aspecte neaşteptate. Prima parte a desvoltării exploatează faţeta nouă a materialului într-un fel caracteristic lui Enescu — acompanierea melodiei prin ea însăşi, fără ostentaţii polifonice. Urmează o reluare, puţin variată, a lui T_2, păstrîndu-se profilul iniţial ; cum ne aşteptam, imediat apar elemente ale temei principale, ce evoluează către tonalităţi majore, iar octavele pianului, care susţin melodia, dau, pentru moment, patetism expresiei (la aceasta contribuie, oricît ar părea de neînsemnat, şi apariţia unui ritm punctat, puţin chopenian). Pentru prima oară, spre sfîrşitul acestei perioade, ultimele măsuri ale temei principale se identifică cu elementele caracteristice pentru T_2. Enescu a obţinut astfel o îmbinare subtilă a întregului material. De acum, temele vor fi mereu unite în travaliul desvoltării, conducînd spre reexpoziţia-sinteză, de care aminteam la început. În ultima perioadă a desvoltării, mai amplă ca desfăşurare, compozitorul dă o pondere deosebită „valurilor" cu care debuta grupul principal, pentru a dinamiza (şi pentru a dramatiza) discursul muzical. Concluzia *Allegro*-ului culminează în aceleaşi sonorităţi delicate, pe care poposea fiecare perioadă mare a sonatei, învăluind întreaga muzică în molcoma legănare a unui cîntec.

În economia Trioului, partea a II-a, Allegretto, aduce un contrast destul de mare faţă de atmosfera ce-l precede. Enescu dă Temei cu variaţii un conţinut deosebit de dramatic, prezent în însăşi tema aleasă de el. Ritmul punctat



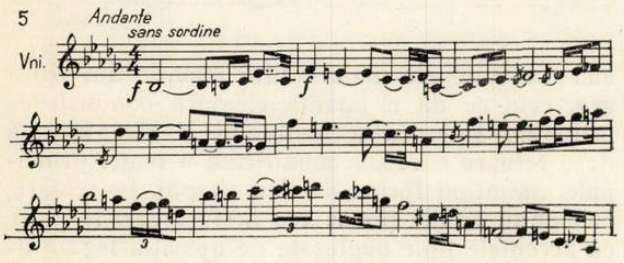
ne aminteşte, prin pulsaţia sa, de unele teme cu caracter de dans popular ale lui Brahms, cu sonorităţile lor specifice, de o forţă impresionantă prin exprimarea voluntară şi reţinută. Dar, de fapt, şi în *Suita de pian (nr. 3),* compusă în aceeaşi perioadă, întîlnim teme cu o pulsaţie ritmică asemănătoare (melodia principală din *Mazurk Melancolique).* Pianului îi revine rolul de a prezenta (însoţit de note prelungi ale coardelor) prima ideie melodică A. În cele două fraze ale ei, intervalele desenează parcă o arcadă făcută din mici linii frînte. Deşi pregnanţa temei este evidentă, compozitorul nu consideră suficient pregătită apariţia variaţiilor. Insistînd asupra temei (reluată de cello, căruia îi răspunde pianul) el acordă importanţă, deocamdată, mai ales ritmului, sau mai bine-zis, „culorii" ritmice. Frazele, de cîte patru măsuri (remarcăm insinuarea cromatismelor), se continuă pe trepte ascendente, menţinînd tensiunea, subliniind arhitectonica arcadelor. O nouă melodie B aduce un suflu liric în această atmosferă dramatică. Se simt prezente



aici elemente ale materialului tematic din *Allegro,* ceia ce dă o nuanţă elegiacă contururilor melodiei. Intervenţia motivului B este urmată de o reluare oarecum modificată a temei principale, amintind forma de lied simplu. În reluare, elementul ritmic (în octave desfăşurate, la pian, cu accentele uşor deplasate de apariţia legato-ului) este despărţit de cel melodic ; dramatismul scade, în favoarea cantabilităţii temei. Se face din nou remarcat, de asemenea, procedeul suprapunerii elementelor comune aceleiaşi melodii, indicînd un stadiu de evoluţie al eterofoniei, folosită atît de des, mai tîrziu, de Enescu. Cele trei variaţii ale temei sînt, în general, figurative sau de caracter. Mai întîi, un scherzando (var. 1), în *Presto,* exuberant şi delicat capriciu coloristic. Structura liedului nu este modificată de neînsemnatele lărgiri ale elementelor ritmice şi intervalice, deoarece echilibrul construcţiei este păstrat. *Allegro piacevole* (var. 11) se bazează pe resursele de cantabilitate ale temelor A şi B. În legato, violoncelul, secondat de vioară, îşi desfăşoară cîntul expresiv, în timp ce pianul execută un acompaniament de acorduri, ce se sprijină pe principalii piloni armonici ai temei, realizînd în registrul grav un fel de cantus firmus. Rolul secundar al pianului încetează în ultima variaţie, „Tempo di siciliano lento". Ritmul legănat (de 6/8) reaminteşte din nou atmosfera grupului secundar din prima parte a *Trioului.* Intonaţii motivice, mai mult sau mai puţin importante, ale coardelor, însoţesc partea pianistică. Destul de lentă, variaţia conferă întregii secţiuni mediane a *Trioului* un climat ce sugerează ambianţa de suită preclasică cu variaţiuni. Modalităţile de exprimare diferă totuşi, deoarece spiritul muzicii de cameră brahmsiene este dominant. Codetta Temei cu variaţii aduce, pentru o clipă, o undă de nelinişte. Este oare presentimentul muzicii ce va urma, în final ? Credem că da, căci îndată după încheierea secţiunii, partea a III-a începe cu un sguduitor lamento, am spune chiar, un marş funebru. Acordurile placate ale pianului, asemenea unor clopote, sprijină tragica melodie cîntată de vi-

oară și violoncel. Grupuri ritmice strînse se alternează cu note în valori mai largi, sinuozitatea desenului ascunzînd, sub meandrele cromatismelor, revenirile tematice ale materialului primei părți. Prezența lui nu credem că are aspectul ciclic franckian, ci este rezultatul unei uimitoare unități a limbajului (unitate ce reflectă, poate, într-o oarecare măsură, modul în care acest *Trio* a fost scris de Enescu, într-un interval foarte scurt de timp ; de altfel însăși grafica partiturii ilustrează elanul în care a fost compusă lucrarea, ca o frămîntare ce nu dă liniște artistului pînă nu este complet, și cît mai repede, mărturisită).

Avînd asigurată carura formei, prin mersul acordic al pianului, Enescu își îngăduie o des-



fășurare melodică de mari proporții ; este unul dintre frumoasele și emoționantele exemple de „frază enesciană", care ne duce cu gîndul la tulburătorul *Preludiu la unison*. După sonoritățile ample ale expunerii, nuanțele scad, melodica se fragmentează treptat ; frînturi motivice, în imitații, pregătesc încheierea, în „pp" a lamentoului, cu același efect de suspensie, pe care l-am mai întîlnit de cîteva ori în momentele „cheie" ale partiturii. Și... din această temă sfîșietor de tragică, asemenea pasării Phenix, se ridică o sprințară melodie. Materialul din care este alcătuită nu e nou (căci reia, îmbinate elemente din lemento și din T2 a primei părți) ; total schimbată este însă atmosfera. A doua secțiune a Finalului, *Vivace amabile*, este pătrunsă de caracteristica fantezie a compozitorului, din care se înalțase și strălucitorul *Bourée* al primei *Suite de pian*. Tema refren, cîntată în octave (pian), este preluată de corzi, în fermecătoare combinații ritmice și coloristice. Caracterul dansant impulsionează iureșul unui vesel rondo (anumite modalități de desvoltare tematică ne îngăduie totuși să întrevedem și elemente ale formei de sonată). Nici unul dintre motivele care apar nu pot rivaliza cu ideea principală. Singurul care se opune, cu o conturare mai pregnantă, se dovedește pînă la sfîrșit a nu fi o temă nouă, ci un motiv rezultat din distribuirea puțin diferită a intervalelor și ritmului ce compun refrenul. Cele trei instrumente cîntă acum aproape în permanență, dar scriitura nu pare nici un moment încărcată, din cauza accentuării tratării polifonice. Episoadele în fugato, secvențele, dau uneori sonorități de ansamblu instrumental preclasic. La sfîrșitul rondoului, muzica cîștigă în densitate, creindu-se, cu alte mijloace, un răspuns energic al marșului funebru cu care începuse finalul. Gestul autoritar al ultimelor măsuri închide în el expresia concentrată a unui patetism la care nu ne-am fi așteptat, după vioiul rondo. Explicația o găsim însă în complexul personalității compozitorului, în problematica generală a muzicii sale.

Tangențele concepției de ansamblu a *Trioului în La minor* cu aspecte ale muzicii preclasice se verifică și în tratarea grupului celor trei instrumente. Corzile, în majoritatea cazurilor, sînt unite într-un duo care expune simultan materialul, în unison sau paralelisme ; alt aspect al lui este contrapunctarea alternativă a celor două voci, în funcție de cea care conduce desfășurarea. Chiar și imitațiile sînt mai frecvente în relația vioară-cello, pe de o parte, și pianul pe de alta. Urmărind doar partitura pianului, ea ne apare ca o personalitate distinctă, ce preia în anumite momente principale, conducerea. Alteori, îndeplinește funcția de susținător armonic ; doar în final, colaborarea celor trei instrumente are în mod manifest, aspectul trioului cu trei voci clar individualizate (și nici aici în permanență). Scriitura pianistică are, în general, o nuanță predoninant romantică, care convine întru-totul, prin figurația arpegiilor, acordurile placate, tremolourile de terțe, ambianței armonice de factură tradițională. Unitatea scriiturii relevă, pe întregul parcurs, nu numai consecvența folosirii unei anumite sfere de elemente tematice, ci și instrumentale.

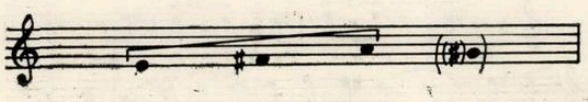
Destinul unei lucrări ca *Trio în La minor*, care se face cunoscută atît de tîrziu, față de restul creației compozitorului, urmează drumul tuturor compozițiilor descoperite postum. Ascultătorul o situează în ansamblul operelor, comparînd-o cu cele mai caracteristice. Uneori dezavantajată de culmile artistice atinse ulterior de compozitor, lucrarea își poate găsi foarte greu locul. Ar fi totuși nedrept ca acest *Trio* să aibă aceeași soartă ca *Suita pentru pian nr. 3*, atît de rar amintită, considerată ca necaracteristică pentru muzica Maestrului. Momentul compunerii *Trioului*, 1916, deci cam la jumătatea drumului creator al lui Enescu, între *Octetul op. 7* și *Cvintetul cu pian op. 29*, se reflectă cu claritate în stilul lucrării. Se simte încă apartenența la marea tradiție a muzicii romantice ; dar în felul în care începe să se profileze eterofonia specifică lucrărilor de maturitate, în unitatea tematică, în retopirea materialului, căutîndu-se exprimarea acelei melodii neîntrerupte, tipice la Enescu, intuim o etapă a evoluției concepțiilor sale componistice. Fără să avem pretenția că este o lucrare de răscruce, credem că locul *Trioului* în creația lui George Enescu este semnificativ, ca o partitură ce face parte din perioada finală, care pregătește apariția operei *Oedip* și *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"*. În mod simbolic parcă, pe contrapagina ultimei file a *Trioului* sînt notate primele măsuri din *Cvartetul de coarde op. 22, în Mi bemol major*, ca un drum ce se deschide spre viitor, drum pe care George Enescu a pășit spre culmi.

Cîntece de Alfred Mendelsohn pe versuri de Mariana Dumitrescu

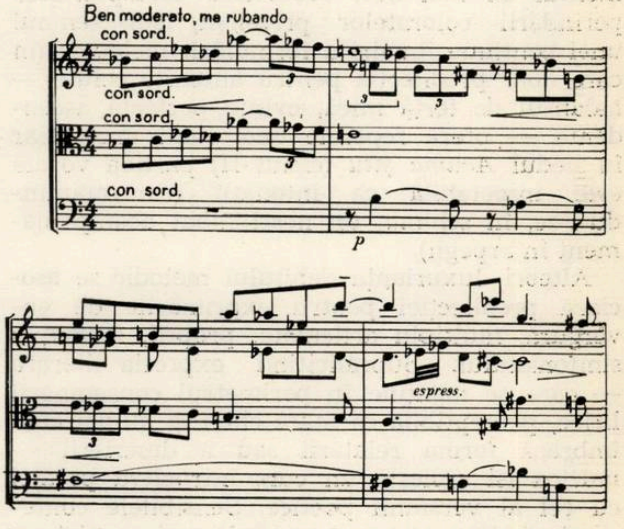
de Clemansa Firca

Elaborate în anul de ajun al morţii compozitorului (1965), cele două cicluri de lieduri, „Mesaje" şi „Maluri" pe versuri de Mariana Dumitrescu ocupă un loc relativ izolat în ansamblul operei lui Alfred Mendelsohn, negăsindu-şi — cel puţin în opus-uri reprezentative — o filiaţie în trecutul acesteia. Faptul este semnificativ pentru larga disponibilitate a autorului, pentru năzuinţa de „a se cheltui" fără restricţii în cele mai variate genuri şi modalităţi, năzuinţă ce-şi găseşte aici o ultimă întruchipare. Romantic de asemenea, cu o sesizabilă înclinare spre zona post-wagnerismului, rămîne cadrul stilistic general al celor două lucrări, chiar dacă unitatea lui riguroasă este pusă cîteodată sub semnul întrebării, datorită fluctuării, mai mult sau mai puţin pronunţate, în maniere componistice diferite.

Firele trăsături comune nu exclud constatarea evoluţiei realizate, de la un ciclu la celălalt, în ce priveşte specificul genului cît şi calitatea în sine a exprimării muzicale. Gîndirea simfonică a compozitorului, implicată într-o măsură descrescîndă elaborării, determină, poate, recurgerea la ciclu şi se răsfrînge, în „Mesaje", asupra conceperii acestuia : alternanţa celor şapte „Mesaje" pentru voce şi pian cu intervenţii (chiar dacă *ad libitum*) ale cvartetului de coarde (şase Interludii, Prolog şi Epilog) încheagă de la bun început un organism destinat să amplifice din punct de vedere formal şi expresiv rezonanţa liedului. Caracterul ciclic şi dezvoltător al dramaturgiei apare evident în versiunea cu cvartet de coarde a ciclului „Mesaje" ; atît pregnanţa elementului ciclic :

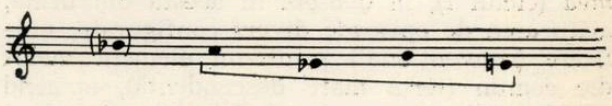


(prezent în *Prolog* şi *Intermezzo I*, în lieduri nr. 1, *Mesaje*, nr. 6, *Hărţi în relief* şi nr. 7, *Drumul fiecăruia*, în *Intermezzo VI* şi în *Epilog*) cît şi travaliul tematic intens, neîntreruptele deveniri ale materialului muzical asigură aici continuitatea etapelor. S-ar putea spune că autorul a urmărit o valorificare în dublu sens a substanţei melodice a „Mesajelor", armonic-coloristică în lieduri, contrapunctică (şi strict instrumentală) în episoadele de cvartet ; acestea din urmă, plămădite de obicei din anticipări şi reminiscenţe ale liedurilor pe care le preced şi le succed, acuză unitatea ciclului, pecetluind-o prin *Epilogul* ce recapitulează ciclic tematica întregii lucrări :



(motivele aparţin, în ordinea apariţiei, liedurilor : nr. 7, *Drumul fiecăruia*, nr. 2, *Urcuşul*, nr. 4, *Digul*, nr. 3, *Ce-ar fi viaţa mea*).

Liedurile cuprinse în „Maluri" menţin ciclicitatea (motivul următor :



apare la extremităţile ciclului — liedurile nr. 1, *Două maluri*, nr. 2, *Baladele...*, nr. 6, *Flamingii* şi nr. 7, *Monodie* — fiind disociat pe parcurs în intervalele componente, dintre care terţa mică descendentă se impune cu precădere) ; totodată însă, în cîteva din cele mai realizate piese ale ciclului, tratarea economică a materialului muzical, organicitatea intonaţională tinzînd spre un nivel maxim, asigură evitarea unui anumit „balast" discursiv prezent uneori în „Mesaje".

Implicaţiile acestei acţiuni de simplificare — şi concomitent, de selecţie — a modalităţilor, în scopul concentrării expresiei şi a de-

plinei valorificări a virtuților genului se pot urmări în toate direcțiile.

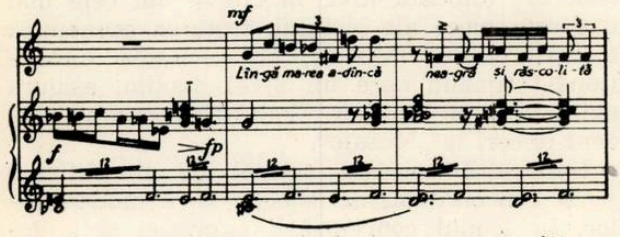
Susceptibilă de cele mai adînci transformări, structura melodică oferă primele criterii în schițarea unei tipologii a liedurilor celor două cicluri. Varietatea cu adevărat caleidoscopică a liniei vocale a unora dintre lieduri, favorizată în bună parte și de poeziile cu bogate valențe descriptive preferate de compozitor, exprimă tendința de *a inventa* muzical la egalul prodigioasei imagistici poetice :

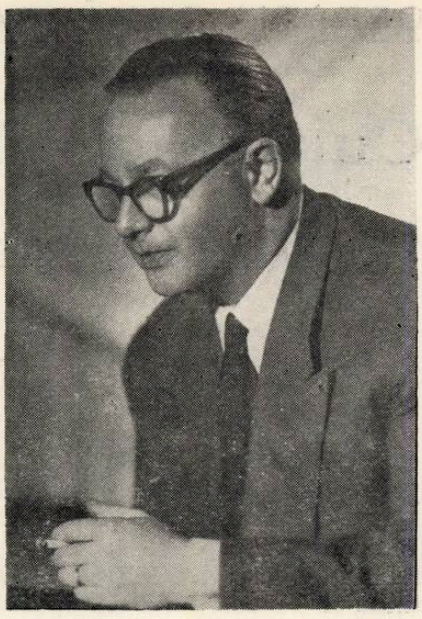
De-o parte
Malul cu nalbe roșii,
Înfiorate de rouă
Cu salcîmi sfîșiați de vînt
Cu cicori culcate pe brazda vînoasă
Cu spini cărnoși, veninoși
Cu arborii mici de sulcină
Ca struguri de catifea îmbălsămată...
Malul cu pasări arse
De para soarelui blestemată, *ș.a.m.d.*

Liedul *Două maluri* (deschizător al ciclului II) din ale cărui versuri am desprins fragmentul de mai sus, evoluează, corespunzător perindării coloratelor priveliști, sub semnul unei continue înnoiri a formulării melodice (în care doar predilecția pentru anumite celule — balansul de terță mică, cvinta perfectă ascendentă — oferă reperele unei lumi unice) iar în liedul *Acuma știu* (ciclul II) partida vocală este irepetabilă ca intonații (contrapunîndu-i-se, în schimb, un neschimbat acompaniament în arpegii).

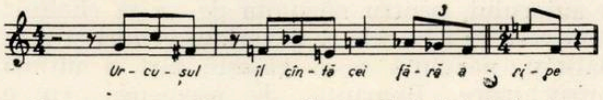
Alteori, luxurianța debitului melodic se asociază predilecției pentru exprimările de anvergură, multiplu articulate, proprii, formației simfonistului. Supralicitînd expresia literară — care se menține în perimetrul consemnării lirice, perceptibilă ca atare chiar și atunci cînd îmbracă forma relatării sau a descrierii — muzica își croiește un curs întrucîtva paralel cu cel al versiunii poetice. Sensibilele confesiuni devin astfel argumentul unei muzici cu „acțiune" proprie, a unor adevărate mici „poeme" pentru voce și pian, așa cum ar putea fi considerate liedurile *Digul* (ciclul I), agrementat cu o instrumentistică de efect, și *Lebăda mea* (ciclul I), în deosebi în acesta din urmă, alăturarea de episoade divers configurate, unificate (convențional) printr-un element melodic comun (terța mare descendentă), apărînd ca artificială și exterioară lirismului intim al poeziei și monvalenței sentimentului.

Corespondențele dintre poezie și muzică sînt observate cîteodată cu rigoare ilustrativă, ca de pildă în *Digul* :



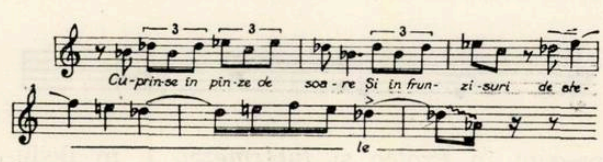


sau în avîntatul lied *Urcușul* :

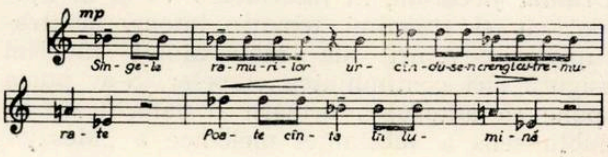


unde permanentizarea desenului frînt în partida vocală și în acompaniament duce la impunerea unei imagini dominante.

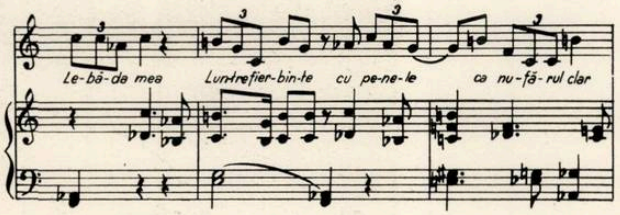
De la această condiționare față de sensul poetic aparent sau imediat accesibil și pînă la surprinderea analogiilor de esență între text și muzică, distanța se măsoară în primul rînd prin gradul de concizie a exprimării, la capătul opus al acestei traiectorii situîndu-se un lied de o remarcabilă sobrietate ca *Flamingii* (ciclul II). Evoluția se realizează pe căi diferite, unul dintre primele ei rezultate fiind tocmai individualizarea și consacrarea pe plan expresiv a *microelementului* melodic. Într-adevăr, în contrast cu desfășurările melodice continue sau cu larg expusele conducte tematice ce caracterizează liedurile din „Mesaje", în cel de al doilea ciclu atrage atenția tendința organizării pe motive, pe succinte formule, uneori mai puțin pregnante, „absorbite" în melodie (ca de exemplu amintita căderea de terță mică din *Două maluri*), alteori afirmîndu-se în prim plan, fie în cadrul unei declamații cu reminiscențe melodice (*Baladele...*, ciclul II) :



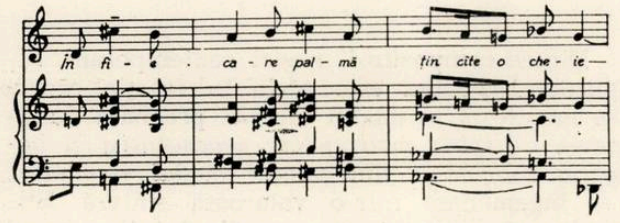
fie într-un recitativ (*Monodie*, ciclul II) :



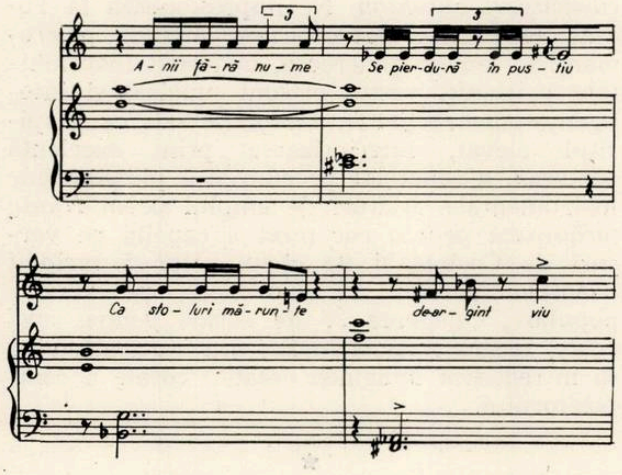
Autonomia valorii melodice însemnează, implicit, emanciparea de armonie, dată structurală proeminentă în liedurile primului ciclu. Intens cromatizat, prezentînd acea polivalență a acordurilor (în care se disting frecvent suprapuneri de trisonuri naturale și alterate) și mobilitate a înlănțuirilor, tipice epocii de ultimă eflorescență a conceptului, limbajul armonic alcătuiește uneori împreună cu melodia un complex inseparabil, determinîndu-i profilul (*Lebăda mea*, ciclul I) :



sau fuzionînd altă dată cu ritmul și melodia (*Cheile*, ciclul II) :



La antipodul acestor reprezentări poate fi citată „litania" vocii punctată acordic, în liedul cu puternic subtext dramatic, *Flamingii* :



sau cea ușor contrapunctată în amintita *Monodie* (ex. 7).

Fără a se impune ca o constantă, spiritul modal se insinuează totuși în „Maluri", concretizîndu-se într-un anumit tip de intervalică, în formule și procedee specifice („pivotanta" celulă de terță mică, cvinta perfectă, secunda frigică, cvarta lidică, oscilația terței, mobilitatea unor trepte, rezultînd din alternarea stării naturale cu cea cromatică) sau fragmente de scări (ex. 6, măs. 4—6).

Ritmica se înscrie, în genere, în coordonatele tradiționale ; în limita acestora, totuși, fraza ritmică depășește cîteodată cvadratura clasică, conformîndu-se necesităților declamației (*Flamingii* — ex. 10).

Spre cîteva din liedurile ciclului „Maluri" converg de asemenea liniile de forță ale concepției arhitectonice — înțeleasă și ca superior principiu de reglementare a raporturilor dintre cuvînt și muzică. Utilizate pe rînd, structurile polimorfe, periodizările de tip strofic (apreciabile ca atare grație unui element generic și anume revenirile, în concordanță cu secțiunile textului, a *incipit*-ului melodiei) sau de tip A B A (*Baladele...*, *Digul*, *Cheile*), conduc în cele din urmă în lieduri ca : *Spre țara aducerii aminte*, *Flamingii*, *Monodie* (ciclul II) la construcții perfect echilibrate, polarizînd în imagini muzicale centrale, unice, vibrantele „mesaje" ale versurilor. Și nu întîmplător, poate, în *Monodia* ce încheie ultimul ciclu, măiestria realizării muzicale se aplică traducerii uneia din acele teme de largă umanitate care străbat întreaga creație programatică a compozitorului, emanînd compasiune și speranță :

Sîngele oamenilor, urcîndu-se în crengi cutremurate,
Poate cînta în lumină...

★

Ciclul de lieduri „Maluri" a fost prezentat într-o interpretare cu merite deosebite de către soprana Elisabeta Carțiș și pianista Lisette Georgescu, în cadrul cenaclului din 5 iunie al Uniunii Compozitorilor, aceluiași cuplu de interprete revenindu-i anterior și înregistrarea pe bandă a ciclului „Mesaje".

Lucrări corale de Sigismund Toduța

de Costin Miereanu

Dintre compozitorii premergători de la sfîrșitul secolului trecut, Iacob Mureșianu, George Dima și Eusebie Mandicevschi, sînt aceia care, fără a crea madrigale în adevăratul sens al cuvîntului — se apropie (mai degrabă prin conceptul armonic și polifonic) de climatul specific al madrigalului. Madrigalul românesc este într-adevăr domeniul din muzica corală în care „înaintașii" au fost realmente niște înaintași, precursori ai unei ulterioare și remarcabile dezvoltări — tîrzii — a genului coral celui mai complex. O dată cu Alfonso Castaldi și D. G. Kiriac, madrigalul românesc începuse a se contura, părăsind aerul copilăriei, în sensul că odată cu *Lauda di Beatrice* de Castaldi, dar mai ales cu piesele concise și polifonice ale lui Kiriac, se poate vorbi de încercarea — convingător realizată și la un apreciabil nivel artistic — de a îmbina specificul contrapunctului palestrinian cu originalitatea spiritului modal autohton.

Fenomenul acesta de maximă importanță și interes este unitatea (în ciuda unor pronunțate diferențe stilistice) și continuitatea în evoluția exterioară a madrigalului românesc : de la Castaldi și Kiriac la D. Cuclin, Roman Vlad, Liviu Rusu, Sigismund Toduța, Zeno Vancea și pînă la creațiile mai tinerilor Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Octav Nemescu. Comune le sînt elementele de folclor (apărînd fie mai direct, fie transfigurate subtil, esențializate), rafinamentul, discreția exprimării, refuzul idilismului bucolic.

Punct culminant al creației noastre corale, madrigalul este poate genul cel mai viu și mai reprezentativ : un gen în plină formare, în fața căruia se deschid perspective nebănuite.

★

Dintre compozitorii noștri contemporani, Sigismund Toduța este acela în creația căruia se manifestă în modul cel mai pregnant dualitatea — *spirit madrigalesc renascentist* și *bogăția robustă a universului modal românesc*, — îngemănate într-o valoroasă sinteză. Stilistic am putea încadra creația lui Sigismund Toduța în acea orientare plurivalentă, de amploare și de importanță reală pentru evoluția contemporană a muzicii noastre care este *neoclasicismul autohton*. Ne impresionează la Toduța temeinicia dezvoltărilor ample, postromantice, temele generoase, măiestrit învesmîntate polifonic, vastul orizont muzical și inteligența construcției în simfoniile sale ca și spiritul elevat, interiorizarea prin excelență camerală a sonatelor precum și a pieselor sale instrumentale. Alături de amplul poem *Nunta țărănească* pentru cor mixt a capella pe versuri de Coșbuc și de ciclul celor *5 melodii bănățene* pentru cor bărbătesc, pe versuri populare, culegerea *20 de coruri pentru voci egale*, recent tipărită în Editura muzicală, vine să întregească imaginea creației corale a compozitorului.

★

Volumul cuprinde patru cicluri compuse din cîte cinci coruri, grupate după gen și tematică : 1) Cîntece de joc ; 2) Cîntece de dans ; 3) Cîntece de dor ; 4) Cîntece de leagăn.

Cele *20 de coruri pentru voci egale* de Toduța, nu sînt nici pe departe piese dezvoltate, declarative și vocaliste ; nu au nici un fel de acompaniament spectaculos (sînt coruri „a capella") și nu-și ridică inutile probleme de rafinament componistic. Avem de-a face cu niște prelucrări de folclor (volumul cuprinde comparativ și melodiile populare autentice care stau la baza procesului creator), în forme minia-

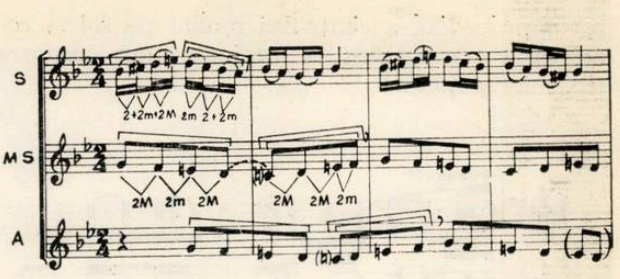
turale, respectînd versul liber, adesea asimetric, al rîndurilor melodice. Prelucrarea nu este făcută însă nici pe departe în spiritul unui folclorism naiv ; avem de-a face cu esențializarea pronunțată a citatelor abordate. Prin spirit și măiestrie componistică cele 20 de coruri de Toduța sînt autentice madrigale, pe linia românească a genului. După cum mărturisește undeva însuși compozitorul interpretarea cîntecului popular, „depășind «faza citatului armonizat», tinde spre o imagine transfigurată a folclorului. Orientarea estetică, la rîndul ei, recheamă — *in modo suo* crezul artistic de sincer umanism al artei corale polifonice din perioada Renașterii".

Într-adevăr, avem de-a face cu o imagine transfigurată a folclorului : fără să urmărească aceasta forțat și cu orice preț, Toduța reușește *spontan* efecte de elevat rafinament al construcției (edificator în acest sens este cîntecul de leagăn *Haia, haia,* asupra căruia vom reveni mai în amănunțime), al coloritului armonic (predomină spiritul unei armonii profund modale, născută din însuși mersul orizontal al melodicii, cu moduri predilect diatonice — doric, frigic — sau vag cromatizate, cu trepte mobile), al unei polifonii aerate urmînd cu egală dezinvoltură cerințele imitațiilor stricte sau libere. Rareori melodiei populare îi sînt anexate melisme (și atunci acestea izvorăsc din structura modală), în general melodia apare „nearanjată", dezvăluindu-se generos în toată simplitatea ei. Ceea ce-și permite compozitorul, și reușește prin excelență, sînt transpozițiile continue ale celulelor melodice inițiale, încît climatul armonic rezultat din întrepătrunderea liniilor polifonice orizontale aproape independente se află într-o continuă și fericită variație coloristică.

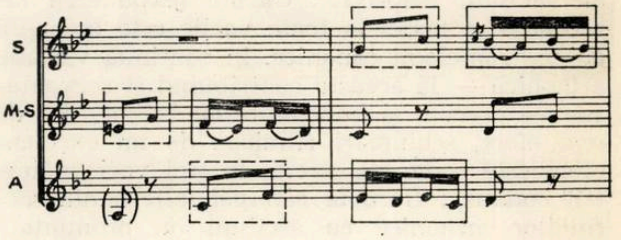
Ritmul este în general încadrat în sistemul „parlando giusto" și divizionar ; circumscrierea nu se face însă forțat, ci respectînd caracterul izoritmic al sistemului „parlando giusto" și pe alocuri fluența improvizatorică a stilului „parlando rulato" (cum se întîmplă în piesele *Haida, liulea, puișor ; Pe cărarea codrului*).

★

Caracteristică primului ciclu, *5 cîntece de joc,* este tratarea prin excelență polifonică. Tema evoluează de obicei la o voce, în timp ce la celelalte se remarcă imitații canonice sau mai libere. De o deosebită economie, materialul melodic utilizat, derivă în întregime din melodia cîntecului popular ce stă la baza pieselor respective. De pildă, începutul piesei *Cine-a făcut horile.* Sopranul expune (neschimbată) melodia cîntecului popular. Mezzosopranul și alto-ul realizează un scurt canon la unison, care nu este altceva decît inversarea (liberă) augmentată a primei celule melodice.

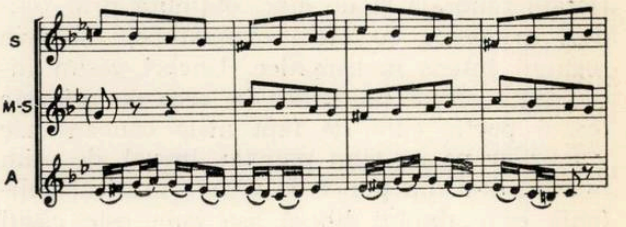


Cel de al doilea element tematic al melodiei populare nu mai este păstrat intact, precum elementul precedent, ci transpare, în ceea ce are el mai caracteristic, printr-o subtilă țesătură polifonică la trei voci de-astă dată (canon la terța inferioară și la terța superioară).



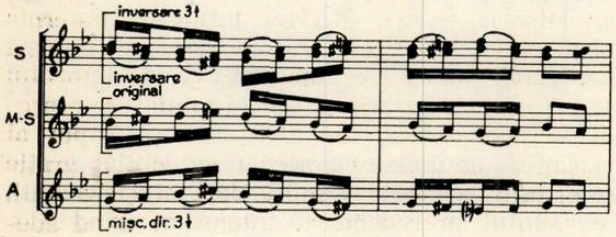
Revenirile tematice sînt de fiecare dată supuse principiului variației continue. Astfel, secțiunea următoare readuce primul element melodic (neschimbat) dar distribuit la voce intermediară ; în schimb vocile extreme evoluează în același canon invers, augmentat, transpus însă la terța superioară față de expunerea inițială. Evident ambianța modală se va schimba.

Fenomenul este mai vizibil în cea de a treia expunere (cu melodia la alto — transpusă la cvinta inferioară ; fondul contramelodiilor canonice este urcat în schimb la cvarta superioară).



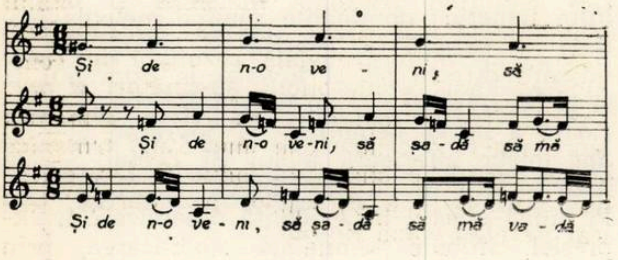
De un excelent efect concluziv este secțiunea finală unde amplificarea scriiturii (la patru voci) coincide cu o simplificare a materialului tematic ; dominantă rămîne melodia inițială — expusă pe centrul *Si bemol* atît în mișcare directă cît și inversă la Sopranul II și la Mezzosopran și pe centrii *Re* (terța superioară a lui Si bemol) — la Sopranul I — și *Sol* (terța inferioară a lui Si bemol) — la Alto — atît în mișcare directă cît și inversă. Pe lîngă efectul de evidentă dinamizare a expresiei, trebuie semnalată stabilizarea, prin

acest procedeu, a centrului modal pe *sol* și rezolvarea paralelismului major-minor conform tiparelor populare.



Principii polifonice și de construcție asemănătoare putem semnala și în celelalte piese ale ciclului respectiv : *Cucule* (expunerea alternativă a temei la toate vocile este întregită de contramelodii canonice, în continuă variație armonică — la aceasta contribuind și secvențările — precum și îmbogățite cu infime, dar de real efect, schimbări ritmice ; de un excelent efect este coda, un stretto la trei voci, măiestrit condus) ; *Hora în ciompoi* (alternanța secțiunilor armonice cu secțiuni de pronunțată polifonie într-o construcție tripartită, unitar realizată) ; *Poruncit-a poruncit* (mai apropiată de stilul armonic) ; *Duce-m-aș, nu știu drumul* (excelentă prin întrebuințarea strălucitoare a procedeului *fugato).*

Cele două cicluri intermediare, *5 Cîntece de dans* și *5 Cîntece de dor,* se caracterizează îndeosebi printr-o mai accentuată pregnanță ritmică (numeroase măsuri mixte, accente deplasate peste bara de măsură, suprapuneri de celule ritmice binare și ternare) o concepție mai degrabă armonică a discursului sonor (acorduri staccate, placate, paralelisme acordice cu interesante, uneori, surapuneri polimodale mai intens cromatice plăcut intretăiate de scurte secțiuni de polifonie liberă), o mai mare varietate timbrală și de atac, obținută prin fonduri armonice cu efect onomatopeic și prin secțiuni intens melismatice. Uneori găsim interesante efecte polifonice în ceea ce privește textul poetic (sînt de fapt niște canoane ale versurilor pe un ritm punctat, inegal, de prim interes, deși din punct de vedere muzical polifonia este absolut liberă așa cum este cazul piesei *Cucule, pănuță vie* din ciclul cîntecelor de dor).

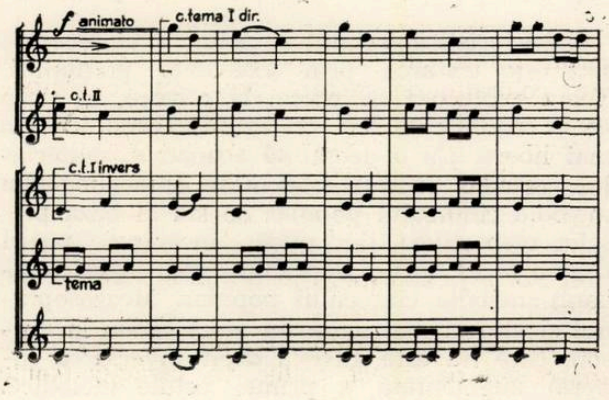


★

O mare simplitate, accentuate frumusețI melodice degajă ultimul ciclu al culegerii, cele *5 Cîntece de leagăn.* Specificul său melodic, armonic, ritmic, este întrucîtva diferit de al precedentelor, însăși prin faptul că la baza sa stau melodii folclorice din straturi arhaice — caracterizate prin economie sonoră : în majoritate scări pentatonice și prepentatonice, ambitus limitat, o pronunțată izoritmie.

Excepție face cea de a treia piesă *Haida, liulea, puișor* a cărei fascinantă melodie, o improvizație continuă, în metrica liberă, neîncorsetată a stilului „parlando rubato", evoluînd sinuos pe un paralelism major-minor cu rezonanțe frigice, face parte din zone mai recente ale stilului dialectal ; implicit, ambitusul este mai extins (VII-7), influențele stilului melismatic al doinei se face simțit. Profund cunoscător al melodicii transilvănene, Sigismund Toduța — conferind-o sopranei solo — va lăsa intactă melopeea de impresionantă frumusețe, întregind-o doar cu un extrem de discret acompaniament (pedale armonice) al vocilor corului. Repetării de trei ori a melodiei (conform textului literar), compozitorul îl va juxtapune continua variație a fondului armonic ce se va amplifica de la o singură voce, la toate cele trei voci — accentuînd coloratura frigică a modului de *sol* folosit și stabilind pilonii unei armonii modale bazată și pe relațiile de cvartă perfectă/cvartă mărită.

Primele două piese ale ciclului, *Haia, haia,* și *Abu, Abu, Abuà* se structurează în forma complexă a *passacagliei.* Remarcabilă ni se pare îndeosebi *Haia, haia,* unde procedeul capătă o mai mare amploare, conducînd într-o continuă creștere, spre o culminație puternică, la 5 voci egale (climatul armonic, de o mare simplitate, rămîne în sfera luminoasă a unui diatonism clar) ; pe lîngă basul obstinat al pasacagliei, „un cîntec de copii, care ne amintește într-un fel de arhaicul cîntec *Melc, melc, codobelc*" (după cum observă Doru Popovici, în *Muzica corală românească* pg. 186), pe parcursul desfășurării o amploare deosebită dobîndesc cele două contrateme, tratate în mișcare directă și inversă.



De o certă limpezime și frumusețe se dovedește forma arhitecturală a acestei miniaturi : o creștere puternică urmată de o scurtă *coda* (în sonoritățile discrete ale începutului) — augmentînd ritmic elementul principal. Remarcăm de asemeni, ca un efect poetic reușit suprapunerea unor texte întrucîtva diferite la cele cinci voci ale corului.

★

În ansamblu privită, culegerea *20 de coruri pentru voci egale* a maestrului clujean Sigismund Toduța îmbogățește trăsăturile individualizate ale stilului său, consolidat și matur, inscriind o pagină de ținută în istoria muzicii corale românești. Corurile lui Toduța respiră din plin climatul liric, senin și molcom, specific cîntecului lung cît și atmosfera austeră a colindului românesc. Armonia este modală (cînd diatonică, cînd uneori, cu trepte, mai puțin sau mai intens, cromatizate dar totdeauna izvorîtă din specificul orizontal al melodiei). Toduța, asemeni celui mai important dintre precursorii noștri, Kiriac, intuiește puternic principiul variației continue, rod al fateziei populare ; măiestria componistică a autorului se întrevede strălucit în aceste miniaturale prelucrări de folclor, iar esențialul principiu al variației continue este plenar evidențiat grație coloritului armonic (simplu dar totuși savant), travaliului motivic foarte intens (mergînd adesea pînă la nivelul celulelor) și stăpînirii unei polifonii aerate și delicate, în egală măsură dezinvoltă în ceea ce privește factura imitativă și cea liberă.

Simfonia a II-a de Andrei Porfetye

de Alex. Șumski

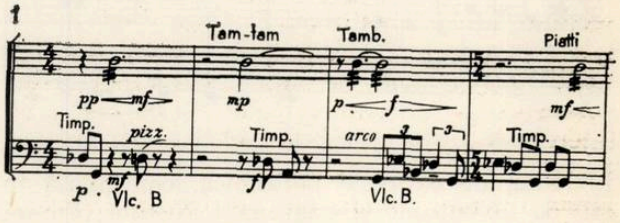
Ca și colegii săi compozitori din generația tînără, Andrei Porfetye se înscrie în drumul creației simfonice românești de azi cu o notă specifică ce rezultă din îmbinarea punctului de vedere personal cu liniile generale ale conceptului estetic-muzical al timpurilor noastre.

Deși Porfetye nu pornește, ca Theodor Grigoriu de pildă, de la universul complex al muzicii lui Enescu, unde structuri ritmice și modale par a proveni dintr-o anumită sursă de influență românească, este însă absolut evident că, spre deosebire de Aurel Stroe sau Ștefan Niculescu, el își fixează punctul de plecare în sfera tradiției clasice. Sobru, aproape pedant în ceea ce privește prezentarea partiturii, logic, expresiv dar decent, ponderat în utilizarea mijloacelor tehnice, economic aș putea spune, Porfetye ajunge în final la un rezultat surprinzător oferind dirijorului un material interesant și ascultătorului, o muzică vie, colorată, de factură pregnant contemporană.

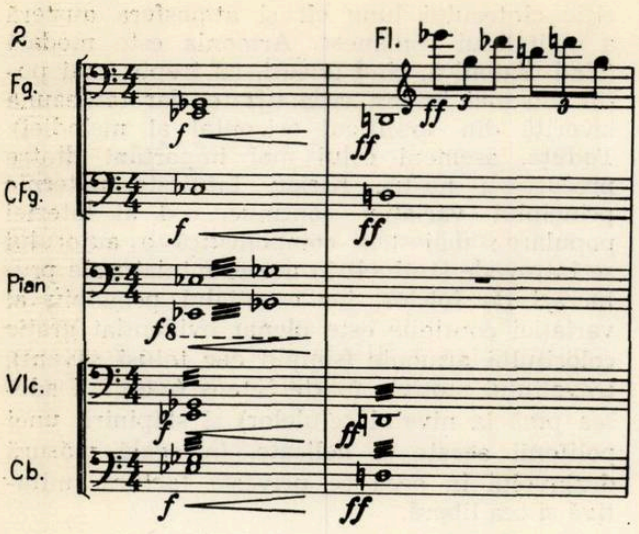
Concepută în 3 părți, pentru orchestră mare (orchestrația cuprinde pe lîngă grupurile obișnuite, vibrafon, xilofon, Glockenspiel, piatti, tam-tam, pian, harpă), Simfonia a II-a de Andrei Porfetye confirmă, la prima lectură, aceste afirmații.

Lucrarea antrenează un aparat orchestral masiv dar păstrează, totuși, un caracter foarte aerisit, paginile de tutti orchestral apărînd numai în momentele de culminație (două, sau trei momente în partea I-a, cîteva în cea de-a II-a și final). Economia cu care Porfetye mînuiește orchestra demonstrează înainte de toate importanța acordată gradației și deci momentelor de pregătire și legăturilor dintre laturile principale ale ansamblului arhitectural.

Simfonia începe într-un tempo calm „Larghetto", expunînd elementele de bază ale lucrării : un ritm bine conturat, formulat în vederea dezvoltărilor ulterioare, cu mari posibilități de utilizare în polifonia ritmică,



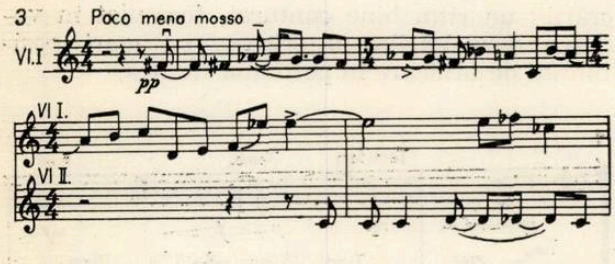
un nucleu melodic, de structură clar cromatică, anunțînd polifonia melodică și totalul cromatic de mai tîrziu (partea contrabașilor, măsura 3) ; o sferă modală, rezultată din combinarea unor pedale-piloni, susținători ai unei armonii foarte instabile, cu sfere armonice largi, sugerînd contururile unei lumi armonice strîns legată de structura formală. Din continua schimbare a direcțiilor rezolvărilor, iese clar în relief o axă Re-Sol ;



o structură variată, dictată în mod necesar de factura ritmică, melodică, armonică, dar această varietate metrică poate fi privită ca un element esențial de expresivitate, dacă ținem seama de raportul metro-ritmic, bine exploatat în întreaga lucrare ; în fine, o nuanțare subtilă transformă dinamica muzicală într-un element de prim ordin, notația atentă și orchestrația aducînd în realizarea unității de stil, o însemnată contribuție.

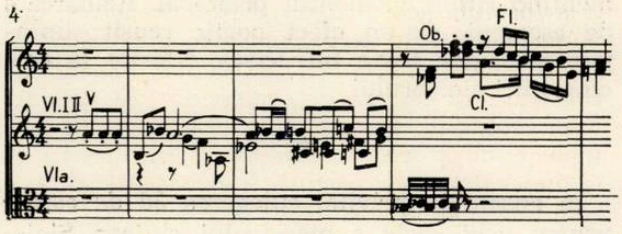
Pornind la construcția unei lucrări de proporții, Porfetye toarnă acest material în tiparul formelor mari, fără să proclame ostentativ principiul respectiv față de structura simfoniei tradiționale.

Prima parte a Simfoniei are aspectul unei forme de sonată, cuprinsă între „Larghetto-ul" introductiv și repriza acestuia. Se distinge ușor tema I-a, în sfera lui sol, marcat ca un punct fix, între o sensibilă și o contrasensibilă.



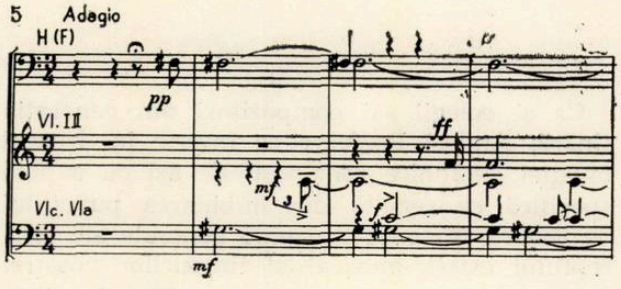
Melodia, de expresie polifonică, continuată în stil de invențiune și angrenată imediat într-un sistem polifonic din ce în ce mai bogat, cunoaște o continuă creștere pînă la un triplu forte fortissimo, foarte concluziv, realizat în acorduri placate ce reprezintă în același timp și o concluzie armonică.

În tratarea primei teme, Porfetye stabilește principiul de construcție căruia i se conformează cu deplină consecvență : combinarea dezvoltării motivelor ritmice, armoniei și orchestrației cu mișcarea polifonică în cadrul unor impresionante creșteri de tensiune, cu aspect de dezvoltare. Sub cupola monumentală a acestor creșteri, polifonia șerpuiește în linii conduse cu finețea miniaturii :

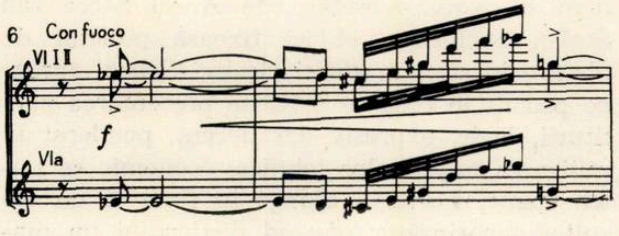


Foarte interesantă, soluția opririlor pe fermate sau pauze generale între părțile constitutive ale formei de sonată, înlătură oboseala provocată de continua mișcare.

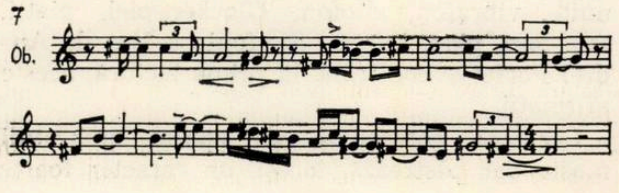
Partea a II-a a Simfoniei reia procedeele anterioare într-o formă mai voalată, transformate în elemente aluzive, perfect încadrate în atmosfera calmă, meditativă a muzicii. Formele ritmice existente în prima parte se conturează acum în atacuri alternative, precise, topite imediat în pasta unei armonii complexe, care alături de orchestrație trece în această parte a Simfoniei pe primul plan al expresiei :



Treptat, procedeul suprapunerii sunetelor pe acorduri este părăsit, în favoarea unui unison de tipul recitativului dramatic.

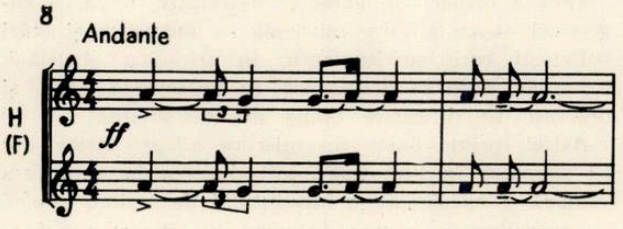


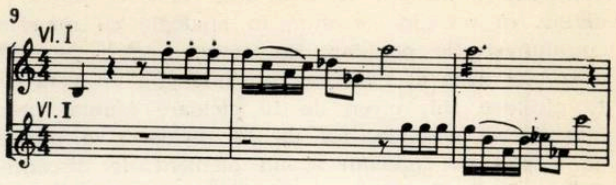
Aceasta este o punte spre tema a II-a, lirică, pastorală, amintind prin caracterul ei modal (aeolico-frigian) și al instrumentului care o expune, o melopee



Ideea este preluată apoi de violinele prime, susținute de o armonie compactă. Un „fortissimo" pregătit printr-o gradație susținută, încheie ca și în partea întîia a Simfoniei printr-o formulă acordică, expoziția. Structura dezvoltării evocă și ea prima parte a lucrării, reluînd ideea angrenării întregului aparat orchestral într-un mare „crescendo" pe fundalul unei polifonii remarcabile. Partea a II-a se încheie cu o codă simplificată din ce în ce, căzînd calm ca o cortină transparentă pe unisonul în „pianissimo".

Dacă finalul simfoniei, clar diferențiat ca atmosferă de primele două părți, se încadrează totuși perfect în unitatea lucrării, aceasta se explică desigur prin înrudirea tematică și procedeele utilizate. Iată un exemplu ce poate fi comparat cu exemplul nr. 3 :





Revenind asupra axei sale Sol-Re, finalul simfoniei (A-ul rondoului este realizat pe o imensă pedală de „Sol", iar B-ul pe „Re") relevă ideea unității armonice ; ca și primele două, partea a III-a a lucrării este foarte bogată în mișcări polifonice concepute fie cu microstructuri fie, pe planuri mari, într-un dialog cu caracter concertant între grupurile de instrumente. Realizînd finalul în linii contrastante, vii, asigurîndu-i o desfășurare dinamică strălucitoare, Andrei Porfetye demonstrează totodată capacitatea de a-și feri lucrarea de pericolul banalității stilului ciclic, evitînd supărătoarele citate, fără a renunța la ideea unității tematice.

La cea de-a II-a Simfonie a sa, Andrei Porfetye apare în lumina unui nou succes, afirmîndu-și în mod incontestabil autenticul temperament componistic, meșteșugul și bunul gust muzical.

Șantier de creație

de Lucian Grigorovici

Cunoscuta legendă a meșterului Manole, înfățișînd străvechea credință (răspîndită încă din antichitate la unele popoare) a zidirii unei ființe vii în temelia sau zidurile unei clădiri pentru ca aceasta să dureze, să capete viață, a constituit în numeroase rînduri subiect de inspirație pentru compozitorii noștri — atît înaintași cît și contemporani — de la Castaldi și Iacob Mureșianu pînă la Alfred Mendelsohn. Cu atît mai atrăgătoare apare această tematică, cu cît varianta românească a legendei a îmbogățit și adîncit sensul străvechii credințe, adăugîndu-i ideea sacrificiului pe care creatorul — respectiv zidarul — trebuie să-l facă pentru a-și împlini opera ; fapt care conferă subiectului un dramatism neobișnuit, reliefînd puternic valorile spirituale ale omului-creator, adevărat simbol de abnegație pentru opera sa.

În acest sens, baletul *„Meșterul Manole"* de Mihai Brediceanu își propune transpunerea coregrafică a legendei românești. Fără a părăsi limtele acesteia, în concepția sa atît acțiunea cît și personagiile tind să capete valoarea de simbol — sau, mai corect spus, de *sensuri* simbolice. Urmărind, în succesiunea momentelor, firul legendei (redusă la esența ei), fiecare episod trebuie să realizeze o valoare autonomă, ridicînd acțiunea ca și personagiile la funcțiuni tipologice precise, pregnante și convingătoare. Or, acest lucru s-a căutat prin adaptarea unui libret sobru și debarasat de balastul amănuntelor care ar fi putut dăuna exprimării sugestive a sensurilor. Conform împărțirii în 11 momente caracteristice a lucrării, muzica este concepută în mod unitar ca formă, momentele scenice corespund unei desfășurări continue, de la introducere și expunere a primului grup tematic (scenele 1 și 2) pînă la repriză (scena 4) și lied (scena 5) unde se localizează momentul dramatic culminant — prăbușirea zidului. În continuare, simbolul sacrificiului suprem este structurat într-o succesiune de 11 variațiuni care preiau, într-o formă schimbată, elementele tematice ale primelor 5 scene, adaptîndu-le lumii de simțiri și conflictelor sufletești atît de complexe ale deznodămîntului legendar.

Ca acțiune coregrafică *narativă*, lucrarea surprinde unele episoade caracteristice : începerea lucrului în zorii zilei, sosirea femeilor cu merindele, duetul Manole-Ana, sacrificiul suprem, epilogul simbolic. Expunerea grupului tematic prim (corespunzînd acțiunii din scena 2) se realizează printr-o structură de 11 ritmuri individualizate, deduse din caracterele jocului popular românesc, elementul melodic fiind o serie de 11 sunete, dedusă dintr-o variantă a „Mioriței". Este vorba de *blocuri ritmice* autonome, variabile și cu viteză de desfășurare independentă. Interesantă apare aici suprapunerea și alternarea muzicală a celor două noțiuni de timp — timpul legendar și timpul scenic real — acțiune realizată tocmai prin aceste blocuri ritmice autonome. Odată cu descreșterea, ca intensitate, a celor 11 structuri ritmice (dansul zidarilor), se face trecerea spre cel de-al doilea grup tematic, corespunzînd — ca acțiune — sosirii femeilor cu merindele (scena 3). Dansul femeilor se bazează pe intonațiile unui joc din Căpîlna, realizat ca mișcare continuă, întreruptă prin opriri aparent asimetrice.

Conceput în măsura de 17/8, acest dans ar putea fi definit ca un „joc strofic", în analogie cu metrica cîntului strofic popular. Respectiv, fiecare „strofă" a acestui dans al femeilor cuprinde cîte un vers de 17 picioare, un refren de 10 picioare (dublat prin inversiunea acestuia, tot de 10 picioare), o oprire de 7 picioare, precum și un element de discontinuitate (ca o legătură spre „strofa" coregrafică următoare) de 4 picioare. Muzica acestui joc strofic se bazează pe o serie în trei organizări diferite, corespunzătoare fiecărei strofe. Întîlnirea dintre zidari și grupul soțiilor evidențiază puternic caracterele coregrafice diferite (bărbătesc-feminin), partenerii evoluînd în mișcare concentrică, în sensuri opuse, din alternarea de durate realizîndu-se întîlnirea. Ca rezultat al unei îndelungate experiențe de practician a compozitorului, muzica este gîndită prin excelență coregrafic, permițînd desfășurarea optimă sub acest raport.

★

Noua cantată pentru cor mixt și orchestră a lui Mihai Moldovan are la bază versurile poemului „Pînă atunci" de Tudor Arghezi, poem cuprins în ciclul „Cîntare omului". Intitulîndu-și lucrarea *„Cîntare omului"*, compozitorul a considerat acest poem drept punctul culminant al ciclului arghezian — sau (după cum arăta Tudor Vianu în „Arghezi, poet al omului") o poezie cu valoare de imn, de cîntec de slavă ; un imn care celebrează momentul înălțării omului în picioare, în poziție verticală. Și pe drept cuvînt, poemul arghezian se poate defini ca o succesiune de variațiuni ale aceleiași teme. Sugerîndu-ne imaginea descătușării, vigoarea poeticei argheziene oferă simbolul primelor succese ale omului eliberat de spaima față de natură și, în mod necesar, începutul marilor cuceriri, culminînd cu emanciparea socială.

Substanța melodică a cantatei se bazează pe trei moduri motivice expuse — în diferite momente ale desfășurării discursului muzical — de trei compartimente sonore diferite. Astfel, modul 1 (patru sunete) este enunțat de corni încă la începutul lucrării, în timp ce expunerea modurilor 2 (trei sunete) și 3 (cinci sunete) revine, succesiv, corului (cu insistență pe un interval caracteristic de cvintă) și coardelor. Acest din urmă mod, preluat apoi de cor și amplificat la întreaga orchestră (într-o mișcare foarte vioaie) realizează un punct culminant pe versurile argheziene „Ai fost pe verticala'naltă cel dintîi". Cele trei celule motivice, permanent variate atît ritmico-melodic cît și timbral, constituie elementele de bază ale construcției muzicale — pregnanța lor impunînd întregii cantate forma variațiunilor, cu revenirea, în final, a primului motiv, cu sens concluziv.

Poetica arghezian, virilă și *directă* ca exprimare, aspră în împrerecherea cuvintele ce refuză „intelectualizarea", a oferit compozitorului un excelent prilej pentru o muzică viguroasă și expresivă. Partida corală, tratată la unison în momentele de concluzie (motivul 2), se distinge prin folosirea unei ample linii melodice — alături de momente apropiate de recitativ sau de solo-uri ale unei singure grupe (ca de pildă în partea finală).

Folosind orchestra de componență obișnuită, compozitorul a urmărit să evidențieze corul printr-o orchestrație aerată ; se observă o preferință pentru instrumentele de suflat, al căror timbru se pretează cel mai bine exprimării „concrete" pe care o necesită lumea de imagini a textului arghezian — fără a se neglija însă coardele, folosite în mod judicios.

„Cîntare omului" se înscrie în seria lucrărilor vocal-simfonice ale tînărului compozitor, structura sa temperamentală vădind o certă înclinație spre acest gen — „Bocet" pentru cor mixt și orchestră (pe versuri de Labiș), „Șase stări de nuanță" (omagiu lui Lucian Blaga) precum și cantata, încă în lucru, intitulată „Cercuri", pentru cor bărbătesc și orchestră (pe versuri de M. M. Nenoiu).

★

Ca omagiu adus memoriei acelora care s-au jertfit pentru marile idealuri ale națiunii, se înscrie recenta lucrare simfonică a lui Alexandru Hrisanide, *„Ad perpetuam rei memoriam"* (Mărășești), concepută ca odă-recviem în trei părți.

Fără a urmări un caracter descriptiv, lucrarea sugerează — ca gîndire muzicală — momente și stări sufletești care se împletesc în tematica abordată, formulări care se desfășoară, se însumează, revin și descresc în diferitele etape ale discursului.

Astfel, prima parte (în mișcare *allegro commodo*) își propune, în linii mari, introducerea în atmosfera sumbră și apăsătoare a începutului de acțiune eroică — marșul prin noapte, intemperiile, încordarea înainte de încleștarea supremă. Nucleul muzical central îl constituie aici nota repetată (tril, duble sau triple staccaturi, la coarde — cu sau fără arcuș — etc.), imaginea sugerată fiind un fel de „clipocit" continuu, creator de atmosferă.

Partea mediană (*allegro molto*) reprezintă culminația dramatică a „acțiunii" sugerate, structura muzicală înscriindu-se într-o creștere treptată, ca o mișcare în „diagonală" — susținută de percuție — începînd cu registrul grav al compartimentelor și încheindu-se prin suprapunere, la registrul acut. Imaginea sugerată aici se poate compara — referindu-ne și la geometrica scriiturii — cu o piramidă la a cărei construcție au contribuit, rînd pe rînd, etapele anterioare. Din nou, fără a se referi la descriptiv sau la formulele clasice ale genului, această parte ar forma — în concepția de odă-recviem — momentul de *kyrie*.

În sfîrșit, partea finală (*andante con moto*) pare a sintetiza sbuciumul de pînă aici, căruia i se adaugă destinderea împlinirii — însă este o relaxare sobră, aproape dureroasă ; periodicitatea unor sunete pregnante (percuție, închiderea cu violență a capacului de pian etc.) sugerează continuitatea în timp a gestului eroic, lucrarea încheindu-se cu un solo al contrabașilor, subliniind — ca simetrie de atmosferă, altfel nuanțată însă — caracterul apăsător și de reculegere al dedicației. Se relevă o tratare orchestrală interesantă, originală și îndrăzneață, în care nu lipsesc — spre a desprinde doar un exemplu — formulele de „liberă alegere" a ritmurilor în cadrul unor scheme prestabilite, obligînd instrumentiștii la o oarecare concepție solistică. Se crează astfel, în locurile indicate, efectul de *fascie sonoră*, necesară — în concepția autorului — climatului general muzical precum și spargerii unei oarecari monotonii.

Muzica în Anglia astăzi

(Articol scris special pt. Rev. Muzica)

de William Mann

eritic muzical al ziarului „The Times" (Londra)

Cu numai 50 de ani în urmă, un muzician german considera Anglia drept „țară fără muzică", în timp ce astăzi activitatea muzicală a țării mele este atît de vastă, încît îmi este aproape cu neputință să cuprind o descriere a ei în limitele unui articol de revistă. Într-adevăr, trebuie să fiu extrem de concis pentru a o putea realiza totuși.

Publicul provincial din Anglia deplînge deseori faptul că se face prea multă vîlvă despre ceea ce se petrece la Londra. Și sînt doar atîtea de spus despre muzica din provincie — în Scoția, în Wales, în Irlanda de Nord. Deși Republica Irlanda nu face parte din Marea Britanie, trebuie totuși să menționez, și aici, anumite activități muzicale pe care presa din România este interesată să le cunoască. Totuși, fiind eu însumi un Cockney*, sper să fiu scuzat pentru faptul că încep cu viața muzicală londoneză; și o fac poate numai pentru că la Londra se poate asculta mai multă muzică decît oriunde în Anglia — poate chiar mai multă decît în oricare altă capitală a lumii.*

Ar trebui să încep poate prin a reaminti că deși Anglia este un stat cu guvernare laburistă, viața muzicală nu este organizată în același fel ca în România. Cea mai mare parte a activităților muzicale este susținută prin subvenții de Stat; însă nici un teatru de operă și nici o orchestră simfonică nu este etatizată sau controlată de către stat.

Compozitorii își primesc drepturile de autor prin publicarea sau executare în concert, totul prin intermediul impresariatului și nicidecum pe altă cale. Oricît ar fi de talentat și de apreciat un muzician, el va avea ca mijloc de trai doar renta sau îndemnizația sa de șomaj — dacă nu va beneficia de angajamente, de drepturi de autor sau comisioane. În vederile statului, el nu prezintă mai multă importanță decît un măturător de stradă fără serviciu, iar în mod teoretic el poate împărtăși soarta lui Mozart din Viena anului 1791 — o moarte mizeră și un mormînt necunoscut. Însă, practic vorbind, acest lucru este aproape imposibil, după părerea mea. Nicicînd nu au fost atît de căutați în Anglia compozitorii și interpreții capabili ca în zilele noastre. Și aceasta atît în străinătate, cît și acasă la ei. Cei mai proeminenți dintre ei sînt solicitați în toată lumea, în timp ce cei tineri (sau necunoscuți încă suficient pe plan internațional), au suficiente comisioane sau angajamente de îndeplinit — presupunînd, firește, că au ceva pozitiv de oferit. Și fiindcă vorbeam de chestiunile economice, trebuie să spun că deși cărțile și partiturile muzicale sînt mai scumpe în Anglia decît în România, și deși prețul biletelor de operă, concerte etc. este cîteodată foarte mare, există totuși concerte, spectacole de operă și balet, organizate în mod special pentru tineri, precum și concerte „industriale" pentru muncitori — atît în Londra cît și în marile orașe ale Angliei. Locul cel mai ieftin la spectacolele muzicale de acest fel nu costă mai mult de 10 șilingi, uneori chiar mai puțin. Însă ca și în alte părți, și în Anglia marile evenimente artistice cunosc săli vîndute pînă la ultimul loc cu ocazia premierelor — iar dacă cîntă Callas sau dansează Fonteyn, entuziaștii fac coadă pentru bilete zile și nopți în șir. Ei își aduc echipamentul de dormit și campează pînă obțin biletele.

Londra posedă patru orchestre simfonice permanente — „The London Philarmonic" (dirijată de Bernard Haitinck), „The Royal Philharmonic" (dirijor Rudolf Kempe), „The London Symphony" (dirijor Istvan Kertesz) — aceasta din urmă fiind orchestra cea mai apreciată la noi. În sfîrșit, „The New Philharmonia" (dirijor Otto Klemperer), foarte bună, cu aceiași instrumentiști ca și „Philharmonia" mai vîrstnică, și pe care o înlocuiește. Mai este „The B.B.C.-Symphony Orchestra", cu concerte publice precum și radiodifuzate (două audiții cu public), și care a fost condusă pînă în anul trecut de către Antal Dorati, urmîndu-i, anul acesta, Colin Davis. Pierre Boulez a condus deseori această orchestră, care are un mare renume pentru interpretările pe care le-a conferit celor mai dificile partituri orchestrale moderne. Mai trebuie menționate cîteva orchestre de cameră, specializate în muzică clasică: „The Mozart Players" (dirijor Harry Blech), ale cărei concerte lunare cu lucrări de Mozart și Haydn — uneori și alte lucrări ale altor compozitori din aceeași perioadă — reunesc de fiecare dată 3 000 de auditori în sala de la Royal Festival Hall; de asemenea „The English Chamber Orchestra", un bun ansamblu care a lucrat mult timp sub bagheta lui Daniel Barenboim, dirijorul ei. Apoi, „The Jacques Orchestra", care — după retragerea fondatorului ei, Reginald Jacques, — a lucrat sub conducerea mai multor dirijori, și mai ales în colaborare cu „Bach-Choir" (dirijat de David Willcocks, care este totodată și conducătorul muzical al celebrului cor bisericesc de la King's College, Cambridge); de asemenea „The Philomusica" din Londra (înainte vreme „The Boyd Neel Orchestra"), condusă acum de Niels Grön. De un mare renume se bucură și „Academy of St. Martin in the Fields", o excelentă orchestră de cameră condusă de violonistul Neville Marriner, cunoscută pentru interpre-

*) Cockney este un cetățean al Londrei, mîndru, îndrăzneț și plin de umor sardonic — fără rețineri și prejudicăți: El constituie antipodul conceputului tradițional despre „Englishman".

tările ei de muzică din perioada barocului și a rococoului. Mai sînt și alte orchestre, ca „The Synfonia" din Londra (dirijor Kenneth V. Jones), care execută mai mult muzică pentru filme, dar face și imprimări, și — ocazional — dă și concerte. Numeroase sînt orchestrele de cameră pe care le-aș numi „flotante": cu doi ani în urmă am putut număra vreo 25 de astfel de orchestre, (numai în Londra) însă doar puține din acestea sînt regulate în audițiile obișnuite.

Există de asemenea numeroase săli în care aceste orchestre pot fi audiate. Principala sală de concert a Londrei este „Royal Festival Hall", cu 3 000 de locuri, găzduind zilnic concerte (două în fiecare duminică), începînd din octombrie și pînă tîrziu în iulie. În timpul vacanței de Crăciun și a celorlalte vacanțe școlare, „London Festival Ballet" dansează aici, iar în timpul verii au loc, tot aici, gale de filme precum și spectacole sezoniere cu artiști străini. De asemenea, există o sală a municipalității administrată de Consiliul Municipal al Londrei. În Martie 1967, două săli din apropierea lui „Festival Hall", pe malul stîng al Tamisei, urmează a fi deschise: este vorba de „Queen Elisabeth Hall", cu o capacitate de 1.200 de locuri și destinată concertelor de cameră, producțiilor de ansambluri și coruri mai reduse — precum și de „Purcell Room", o sală intimă de recitaluri cu o capacitate de 300 de locuri. În cursul anului 1970, Municipalitatea londoneză intenționează să deschidă centrul artistic „Barbizon", în apropiere de catedrala St. Paul. Centrul va cuprinde o sală de concerte de 1.200 de locuri, iar „London Symphony Orchestra" a fost de pe acum adoptată drept orchestră rezidentă a acestui centru (schema de organizare mai cuprinde de-altfel și secțiunea londoneză a lui „Royal Shakespeare Company" din Stratford-upon-Avon, precum și „The Guidhall School of Music and Drama", un conservator aflat sub conducerea orașului Londra). Celelalte săli de concert din Londra, și mai cu seamă Wigmore Hall, oferă cîte nouă recitaluri în fiecare săptămînă, cele mai multe fiind debuturi pianistice ale unor interpreți englezi și străini, alături de artiști eminenți care vin aici în mod frecvent. Apoi „The Royal Albert Hall", o imensă arenă străjuită de o cupolă, unde calitățile acustice continuă să rămînă nesatisfăcătoare, în ciuda repetatelor eforturi din partea specialiștilor dar care este foarte potrivită pentru lucrări corale mari, care — pentru faptul că poate găzdui 8.000 de auditori — constituie locul ideal pentru desfășurarea tradiționalelor și popularelor „Henry Wood Promenade Concerts", care au loc aici în fiecare noapte (cu excepția duminicilor) în decursul lunilor iulie, august și septembrie. Aceste manifestări au devenit un adevărat festival muzical al orchestrelor din întreaga Anglie și din străinătate, cu participarea unor dirijori și soliști de pretutindeni, avînd un larg repertoriu în fiecare an, incluzînd și numeroase lucrări noi. Concertele „Proms" (cum sînt numite în mod curent), administrate de B.B.C. care le și radiodifuzează în bună parte, sînt conduse de Sir Malcolm Sargent, dar și de mulți alți dirijori englezi și străini (ca de pildă Stokowski, Giulini ș.a.). O deosebită importanță se acordă interpreților tineri și debutanți. În anul 1966 Orchestra Radioteleviziunii sovietice a sosit pentru o săptămînă, ca oaspete al „Proms"-ului, avînd cu sine o serie de tineri soliști ruși care și-a făcut debutul londonez — care a coincis cu primul program duminical al festivalului. În tot cuprinsul programelor din concertele regulate, abstracție făcînd de considerentele pur „comerciale" (apariția unor soliști ca Oistrach, Richter sau Menuhin) nu au lipsit niciodată lucrările unui Beethoven sau Ceaikovski; „Uvertura 1812" — cu salve de tunuri și clopote — este apariția regulată în aceste programe.

Mai sînt concertele din bisericile londoneze și în sălile orașului, cele din teatre și cinematografe, unele chiar și în clădiri publice ale Londrei, transformate acum în muzee. În împrejurimile Londrei se află Croydon, a cărei „Fairfield Hall" este o impunătoare sală de concert recent dată în folosință — Leopold Stokowski o considera superioară oricărei alte săli din centrul Londrei. Nu putem trece cu vederea sala St. Pancras din Enston Road, care a devenit, în ultima decadă, o adevărată Mecca a coralelor londoneze. Aici au putut fi ascultate concerte cu muzică mai puțin cunoscută melomanilor — în această sală St Pancras a avut loc prima audiție londoneză a Simfoniei a III-a de Mahler în anul 1960 (astăzi, fie spus, Simfonia umple „The Festival Hall" de trei ori pe an!). Tot aici se adună adepții noului cult brucknerian, și tot aici s-au prezentat opere ca Aroldo, I. Masnadieri, Un giorno di regno (Verdi) Elisabeta Regina d'Inghilterra de Donizetti, II Pirato de Bellini Iphigenia în Aulida de Gluck și Întoarcerea lui Ulise de Monteverdi, opere care au ținut stagiunea ani în șir. Unele din aceste prime audiții sau premiere, de înaltă ținută artistică, au avut loc sub egida Consiliului de la St. Pancras — altele au fost patronate de festivalul anual al artelor. În prezent, aceste manifestări s-au deplasat la Camden, iar festivalul anual poartă numele de „Camden Festival". În anul 1967, el include opera „Marin Faliero" de Donizetti, precum și un număr de concerte dedicate muzicii contemporane finlandeze, ca și alte manifestări nocturne care vor dura timp de mai multe săptămîni.

O mare influență asupra muzicii corale engleze a avut-o activitatea lui Giraldus de Cambronsis în Wales, în secolul al XII-lea, realizînd o practică regulată a cîntecului armonic. Aceste practici corale s-au perpetuat pînă în zilele noastre; Londra are cîteva asemenea coruri, bazate pe o îndelungată tradiție. Mai întîi este „The New Philarmonia Chorus", condus de Wilhelm Pitz, și renumit la Bayreuth și Aachen. Este un mare cor de amatori (întărit, ocazional, și cu cîntăreți profesioniști) care are în repertoriu Simfonia a IX-a de Beethoven (alături de Missa solemnis) precum și oratoriul Messia de Händel, recviemurile lui Mozart, Verdi, Brahms și Fauré, Carmina Burana de Orff, Recviemul de război al lui Britten — este cel mai bun cor pe care l-am auzit vreodată. Cine vrea să știe de ce gîndesc astfel, nu are decît să asculte imprimările (care sînt de altfel în număr impresionant) — și cred că îmi va da dreptate că este vorba de un ansamblu excepțional. Corurile engleze de amatori erau renumite cu mult înainte de constituirea lui „Philharmonia Chorus".
Dar ele se aflau departe de nivelul celor mai bune orchestre simfonice ale noastre (care erau formate, firește, din profesioniști) — și acesta este motivul pentru care Walter Leggo (fondatorul lui „Philharmonia Orchestra", soțul Elisabethei Schwarzkopf și unul din cei mai inventivi

artiști pe care i-a produs vreodată muzica engleză) a constituit acest cor. Mai există însă și alte grupări corale — de pildă L.S.O. — Chorus (format mai cu seamă din studenți ai Conservatorului), L.P.O. — Choir, apoi „The BBC-Choral Society", „Bach-Choir" și „The Royal Choral Society". Însă toate au fost obligate să-și ridice nivelul artistic o dată cu apariția lui „New Philharmonia Chorus". Este drept că sînt amatori, însă de un standard profesional internațional.

Cu toată această activitate muzicală londoneză (a nu se uita nici vizitele muzicienilor străini), nu vom fi de loc surprinși să aflăm că au loc, la Londra, cîte șapte sau opt concerte pe seară — și eu cunosc lucrul acesta, fiindcă am parcurs cele mai multe audiții, pentru cronicile ziarului meu, The Times. Cîteodată nu sînt decît două sau trei concerte pe seară — însă alteori aș dori ca ziarele să se tipărească pe un material elastic, și nu pe hîrtie, pentru a putea cuprinde toate concertele bune din seara precedentă! Oricum însă, concertele precum și toate evenimentele muzicale ale serii sînt recenzate în ziarele noastre în ziua următoare — și aceste recenzii sînt citite cu același interes cu care se urmăresc crimele, căsătoriile, discursurile parlamentare. Știrile muzicale constituie noutăți și nu pot fi recenzate cu o zi mai tîrziu — așa cum se întîmplă în alte țări.

Din cele ce am putut vedea din repertoriile de concert românești, am impresia că este aproape imposibil ca un concert să nu cuprindă și o lucrare a unui compozitor contemporan român. La Londra însă, sînt multe concerte care ignorează muzica compusă de la primul război încoace (fără a mai vorbi de aceea de după 1945!). Există concerte speciale destinate muzicii noi. Iar orchestrele noastre se străduiesc — ca o îndatorire morală — să se ocupe cu programarea muzicii noi. Este drept că la Londra s-au auzit — poate chiar și în repetate rînduri — lucrări noi importante de Boulez, Stockhausen, Cage, Nono, Henze, care nu au fost încă executate în România; însă am impresia că programele Dv. de concert sînt mai generoase în ceea ce privește muzica timpului nostru, și care este singura muzică pe care o putem aprecia cu adevărat (întrucît întreaga muzică a trecutului a fost consemnată, la timpul ei, de ansambluri și personalități, cu topica acestora despre care nu mai știm nimic — ceea ce admirăm este poate numai o parte din ceea ce compozitorul intenționa să exprime).

Dar, în maniera mea tipică de Cockney (și noi o numim într-un fel pe care alții îl înțeleg cu greu: „backslang"), am scris despre opera de la St. Pancras și despre manifestările actuale de la Camden — însă nici un cuvînt despre principalele noastre teatre de operă. Opera noastră națională este Covent Garden, prezentînd cele mai multe spectacole în limbile naționale (originale) și cu numeroși artiști-oaspeți. Sadlers Wells cuprinde două trupe (una circulînd cîteva luni prin țară, întorcîndu-se apoi la Londra spre a permite celeilalte același turneu) care cîntă totate operele în limbă engleză, excepție făcînd — din rațiuni de ordin artistic — operele „Orfeo" de Monteverdi și, firește, „Oedipus Rex" al lui Stravinsky; remarcăm că Sadlers Wells are exclusiv cîntăreți de naționalitate engleză. În mod teoretic, am spune, aceste două trupe sînt rivale — și nu rareori ele prezintă — în sălile lor respective — același spectacol în aceiași seară — londonezii avînd astfel prilejul să asiste, la alegere, la o Carmen sau Boema cu interpreți preferați. Dar practic vorbind, există multe legături între cele două trupe, și deseori artiștii uneia din ele apar în spectacolele celeilalte, mai ales atunci cînd este vorba de opere mai puțin cunoscute care — pentru un motiv sau altul — nu sînt prezentate decît de una din cele două trupe. Însă obiectivele lor sînt totuși precis delimitate: una se axează exclusiv pe opera engleză, cealaltă pe opera internațională. Producțiile de la Sadlers Wells sînt destul de reduse — însă stilul de interpretare și calitatea generală a spectacololor sînt la fel de ridicate ca și la Covent Carden, cu toată participarea de artiști-oaspeți de peste hotare. Și tocmai Salders Wells este forul căruia îi revine misiunea de a promova operele noi ale tinerilor compozitori englezi. Covent Garden încearcă de bine de rău, să răspundă și el acestor obligații, însă n-a mai prezentat nici o operă engleză nouă de la 1963 încoace — respectiv de la King Priam de Tippett. Pe de altă parte, Covent Garden a reușit să se dezvolte, de la efectiv „nimica" (așa cum era în anul 1947) la un mare centru de operă, așa cum îl consemnează anul 1967; aici s-au născut și s-au dezvoltat cîntăreți ca Joan Sutherland, Gwyneth Jones, Amy Sherard, Marie Collier, Monica Sinclair, Jon Vickers, Geraint Jones, Michael Langdon — voci care sînt solicitate peste tot ca vedete. Realizările cu Wozzeck, Troienii, Don Carlos, Moses and Aaron și multe alte spectacole, au stîrnit un deosebit interes. Ciclurile anuale cu Ring-ul wagnerian conduse de Georg Solti, dirijorul permanenet al ansamblului au fost elogiate ca cele mai bune spectacole de acest fel din lume. Și trebuie să menționez că Dv. în București, aveți un repertoriu astfel organizat, încît un vizitator străin are posibilitatea de a vedea, în decurs de două săptămîni, cel puțin 14 spectacole de operă. Or, este un lucru posibil numai în cazul în care personalul artistic se află în localitate. La Covent Garden însă, principalii interpreți sînt, de cele mai multe ori, artiști de peste hotare, care rămîn la Londra cîte două sau trei săptămîni — fiind în trecere de turneu spre sau de la Viena ori Statele Unite — alteori artiști englezi, prinși de asemenea cu diferite angajamente în străinătate. Trebuie remarcat faptul că de cînd spectacolole de operă engleze au început să cunoască marea importanță a elementului teatral, în sensul spectacolului care trebuie audiat și vizionat totodată, fiecare reprezentație este pregătită cu cea mai mare grijă — respectiv, o muncă de elaborare echivalentă cu aceea a oricărui teatru de proză. Așa se face că repertoriul este astfel întocmit că un vizitator care vine pentru două săptămîni la Londra ar putea vedea doar două sau trei spectacole — însă acestea pregătite cu multă grijă, iar distribuția nu va fi schimbată în decursul acestora. Va apărea poate ciudat vizitatorului să constate că la Covent Garden se dă numai Wozzeck și Electra — mai ales dacă nu are o preferință specială pentru opera germană. În schimb însă, el poate să se convingă că fiecare detaliu al spectacolului a fost pus la punc cu meticulozitate — și încă cu doar cîteva zile în urmă. Iar dacă nu agrează în mod deosebit aceste opere, el va merge la Sadlers Wells, unde poate urmări spectacole cu Le Comte Ory de Ro-

ssini sau cu Amintiri din casa morților de Janacek, cu Orfeo de Monteverdi sau cu Minele de sulf de Richard Bennett, cu Viorile de la St. Jacques de Malcolm Williamson — și multe altele.

Dacă vă place muzica, atunci Londra este tocmai locul ideal unde poate fi ascultată — în ciuda faptului că londonezii bombăne într-una că ar putea fi și mai bine!

Bombănim îndeajuns și pentru faptul că viața muzicală din afara Londrei este mai interesantă — că orchestrele noastre simfonice din provincie oferă contracte mai avantajoase, că ele prezintă lucrări mai puțin cunoscute, ba chiar și „noutăți" locale — și încă în mod mai regulat. Însă motivul este și acela că la Liverpool, de pildă, concertele au loc mai rar decît la Londra. Acolo se dau cam două concerte pe săptămînă, deseori chiar unul singur — în felul acesta, melomanii au toate motivele să fie surprinși (și să consemneze) atunci cînd aud o lucrare care nu le este familiară. Și tot astfel, repertoriile privinciale pot fi alcătuite în mod mai generos.

Principalele noastre orchestre din provincie sînt următoarele: Hallé, la Manchester, cu concerte în toată Anglia, dar mai cu seamă acasă, în „Manchester's Free Trade Hall", reconstruită după cel de-al doilea război mondial cînd a fost bombardată; dirijorul acestei orchestre este Sir John Barbirolli. Apoi The Royal Liverpool Philharmonic, al cărei sediu este la „Philharmonic Hall" — sala cu cea mai bună acustică din Anglia (construită cam în anul 1934); dirijorul acestei filarmonici este Charles Groves, renumit pentru simpatia sa față de ceea ce am numi „the out-of-the-way music" — respectiv muzica „netradițională" — simpatie pe care a transmis-o puternic și gustului muzical general din oraș. Reamintim că Charles Groves este muzicianul care a oferit prima găzduire mișcării muzicale Musica Nova, astăzi foarte răspîndită. The Bournemouth Symphony Orchestra, al cărei dirijor este românul Constantin Silvestri, a reușit să-și ridice, în doar cîțiva ani, nivelul artistic în așa măsură încît orchestra din Bournemouth este astăzi de talie internațională, avînd un repertoriu vast și interesant. Sediul ei este la United Gardens, o sală situată ca o răscruce, între un cinematograf și un patinoar. Orchestra din Bournemouth vizitează în mod frecvent sudul și vestul Atngliei precum și provincia Wales — fiind prezentă, în unele stagiuni, și la opera națională din localitate, la Welsh National Opera. Urmează Orchestra municipală din Birmingham (The city of Birmingham Symphony Orchestra), condusă de Hugo Rignold, și care are posibilitatea datorită unor donații particulare să promoveze un număr important de lucrări noi ale compozitorilor englezi. Este o orchestră de mai mică virtuozitate (poate că și amplasarea nefavorabilă a sediului ei, Birmingham Town Hall, contribuie la această scădere), dar care își duce munca cu conștinciozitate în Midland, „inima" industrială a Angliei. Radiodifuziunea britanică (BBC) are o orchestră simfonică la Manchester — The B.B.C. — Northern — condusă de George Hurst, precum, și o alta în Wales, al cărei dirijor este John Carewe (un tînăr cunoscut mai ales pentru prezentările sale de muzică de avangardă) în fine, o altă orchestră a BBC-ului la Glascow (The B.B.C.—Scottish) condusă de James Longhran. Toate acestea sînt folosite cu precădere pentru concertele radiodifuzate. Scoția își are Scottish National Orchestra, cu concerte săptămînale la Edinburgh și Glascow — cu deplasări regulate în celelalte orașe ale Scoției precum și în nordul Angliei. Dirijorul ei este Alexander Gibson — un muzician care este totodată și animatorul Operei Scoțiene; și menționăm că Scottish Opera este pe cale de a deveni prima trupă din Anglia în promovarea festivalurilor anuale regionale de operă (all-the-year-bids). Opera scoțiană dispune de o sală bună la Edinburgh, The Usher Hall (deși cam incomodă pentru interpreți), iar la Glascow — după distrugerea prin incendiu a vechei săli St. Andrew — de o fostă sală de cinematograf, prost utilată și situată într-un cartier nepropice. Acest lucru crează o situație care riscă să adîncească criza deja existentă a vieții muzicale de aici, în ciuda faptului că orchestra este bună și face o treabă excelentă — lucru care a și fost recunoscut prin acordarea tînărului dirijor Gibson a unei medalii culturale din partea Reginei. Wales nu dispune de o orchestră proprie, însă datorită activității Operei Naționale (Welsh National Opera Company) cu turneele ei anuale frecvente, precum și datorită creșterii gustului pentru muzica simfonică într-o provincie renumită altădată prin tradiția ei corală, socot că înființarea unei orchestre naționale nu poate întîrzia mult timp. Trebuie totuși adăugat că regiunea are deja o orchestră de primă mînă formată din tineri, constituind un rival serios pentru Orchestra Națională a Tineretului din Marea Britanie (The National Youth Orchestra of Great Britan), cunoscută și în străinătate. În Irlanda de nord, parte a Angliei, The Ulster Orchestra a fost înființată în toamna anului 1966, sub conducerea lui Maurice Miles, și prestînd o muncă bună. Deosebit de interesantă este Orchestra Radio-Televiziunii din Eireànn, cea din Dublin precum și toate celelalte orchestre simfonice regulate din Irlanda. La Eireànn, dirijorul este Tibor Paul dispunînd de o formație orchestrală cosmopolită de cea mai bună calitate. Deocamdată nu dispune de o sală adecvată, însă deficiența va fi reparată o dată cu punerea în funcțiune a sălii John F. Kennedy Memorial Hall din Dublin, actualmente în construcție.

Atîtea orchestre simfonice! Însă ele sînt justificate prin gustul deosebit pentru muzica simfonică pe care-l manifestă publicul englez din zilele noastre.

Există o oarecare criză de instrumentiști pentru compartimentele de coarde — lucru general pentru toată Anglia, de altfel — și putem asista la o adevărată competiție între orchestre pentru completarea calitativă a acestui sector; cei mai buni cordari preferă să trăiască la Londra unde posibilitățile unei munci suplimentare — și deci ale cîștigului în plus — sînt mai mari. Ca atare, se afirmă o autentică mișcare națională pentru încurajarea studiului viorii de către cei tineri, avîndu-se o grijă mai mare decît în trecut pentru școala violonistică engleză. Școlarizarea muzicală în Anglia este poate defectuasă și necesită încă oarecari măsuri (ne întrebăm deseori de ce tinerii noștri artiști — și încă cei mai buni — au rezultate atît de slabe în cadrul marilor concursuri internaționale de interpretare?), însă instrumentiștii orchestrelor engleze se pot mîndri cu un lucru cert: ei sînt în stare să cînte la prima vedere, orice lucrare simfonică — și încă în modul cel mai

corect (poate cu excepția ultimelor piese de avangardă, unde se cere un timp ceva mai îndelungat); în felul acesta, o mare parte a timpului de repetiție poate fi consumată cu cizelarea detaliilor artistice ale execuției. Deseori, dirijorii oaspeți au constatat cu surprindere, venind în Anglia, că au cerut anticipat prea multe ore de repetiție față de cîte era efectiv nevoie. Din păcate însă, anumiți impresari lipsiți de scrupule au căutat să exploateze această abilitate de primă citire, limitînd repetițiile la o normă de 4 ore, reducînd firește și salariile. Însă s-a înțeles pînă în cele din urmă, că nici un concert de bună calitate nu poate fi pregătit prin eliminarea repetițiilor integrale — plata neavînd, desigur, de suferit nici un fel de modificare.

Festivalurile muzicale engleze sînt cunoscute în toată lumea. Cel mai vechi ca tradiție este „Întîlnirea celor trei coruri" — Worcester, Gloucester și Hereford — inițiată cu vreo 200 de ani în urmă. Aceste trei coruri se întîlnesc anual (de regulă în luna septembrie) timp de o săptămînă, în fiecare din cele trei orașe de mai sus; de fiecare dată este solicitată — prin angajament — cîte o orchestră londoneză precum și un număr de excelenți soliști, iar concertele constau, în marea lor majoritate, din piese corale, mai vechi și mai noi. Concertele sînt conduse, de obicei, de către unul din cei trei organiști ale celor trei catedrale participante; este drept că entuziasmul local este mare — însă un vizitator străin ar găsi poate spectacolele cam nepregătite și chiar neinspirate.

Festivalul trienal de la Leeds cuprinde, și el, multă muzică corală, prevăzînd însă — la urmă — și o lucrare nouă, special scrisă pentru această ocazie. Corurile din Yorkshire sînt foarte virtuoze, iar dirijorii angajați sînt de talie internațională. Mai există un festival trienal la Norwich și unul bienal la York (a cărei Universitate dispune actualmente de o serioasă Facultate de muzică, prin participarea unui important număr de compozitori binecunoscuți ca: Wilfrid Mellers, Robert Sherlaw Johnson, David Blake ș.a.). Un alt festival coral are loc anual la Elsteddfod (Llangollen) în Wales, la care participă coruri din toată lumea.

Festivalul de la Edinburgh are un caracter mai variat: el durează trei săptămîni, se desfășoară de obicei în lunile august și septembrie, și prezintă manifestări orchestrale, solistice, de operă, balet și teatru din toată lumea — incluzînd de asemenea și un festival internațional al filmului. Festivalul de la Haslemere (înființat de Arnold Dolmetsch și continuat de fiul acestuia, Carl, un mare virtuoz al flautului) are loc anual în iulie, prezentînd muzică preclasică și pentru instrumente vechi. Tot în iulie are loc și festivalul intim de la Norfolk — The King's Lynn Festival. Aici îl puteți asculta pe Sir John Barbirolli cîntînd la violoncel cu violonistul virtuoz Lionel Tertis, în vîrstă de 90 de ani. În seria festivalurilor din iulie se înscrie și acela de la Cheltenham, consacrat — timp de două săptămîni — muzicii contemporane engleze. Cunoscutul English Bach-Festival de la Oxford, este organizat de clavecinista de origine greacă Lina Lalandi. Menționăm de asemenea bienalul City of London Festival. În luna iunie, Benjamin Britten prezintă festivalul de la Aldeburgh, în Suffolk, (timp de două săptămîni), în timp ce festivalul de la Bath beneficiază de conducerea artistică a lui Yehudi Menuhin. Pe dealtă parte, tot în cursul lunilor de vară, puteți urmări și concertele prezentate de către National Trust în diferite orașe ale Angliei, la sediile pe care le deține sau le subvenționează Trustul. Nu pot omite aici stagiunile internaționale ale festivalului de operă de la Glydenebourne (în Sussex) și de la Wexford (în Irlanda).

Chiar dacă este practic imposibil să asiști la aceste toate festivaluri ele pot fi însă auzite și văzute prin transmisiile de rodioteleviziune. Astfel, BBC transmite un program de muzică serioasă (simfonică) în fiecare zi de la orele 7 dimineața pînă la orele 6 seara (cu excepția sîmbetelor, cînd după-amiaza este consacrată emisiunilor sportive, precum și a zilelor cînd se transmite meciul internațional de criket); de asemenea, postul III transmite în fiecare seară un concert simfonic. Celelalte două programe de radio Home Service și Light (respectiv anunțuri și muzică ușoară), transmit un număr oarecare de piese simfonice, zilnic, după caz. Cele două programe de televiziune ale BBC-ului includ cîte cinci emisiuni de muzică simfonică săptămînal. Tot astfel, și postul independent de televiziune (Network), dispune de numeroase emisiuni muzicale.

Cîte ceva și despre casele de imprimare. Cele două firme britanice, EMI și Decca, realizează un mare număr de imprimări noi de muzică simfonică în fiecare lună; pe lîngă acestea însă, mai există o serie de întreprinderi mai mici ale căror cataloage abundă de muzică de toate genurile. Se pot obține înregistrări din toate țările. Muzica contemporană britanică ocupă un loc destul de mic în seria noilor discuri (casele de imprimare sînt întreprinderi particulare, iar muzica contemporană nu este prea rentabilă!), în schimb British Council și Fundația „Gulbenkian" subvenționează în mod serios imprimările de muzică contemporană engelză. Pentru a avea o idee în ceea ce privește imprimările, este poate suficient să arătăm că în anul 1964, producția totală de discuri a atins cifra de 101 milioane, din care 73 de milioane cu muzică de circulație curentă.

Multă lume m-a întrebat, în România, care sînt astăzi principalii compozitori englezi. Din generația mai veche trebuie să menționez pe Sir Arthur Bliss (muzician al Curții Britanice), apoi Sir Willian Walton, Edmund Rubbra, Havergal Brian — cu douăzeci de simfoniii la activul său, în vîrstă de 90 de ani, și a cărei „Simfonie gotică" reclamă cam același efort ca și Simfonia a VIII-a de Mahler! —, Herbert Howells, Roberto Gerhard (imigrat din Spania), Egon Wellesz (născut în Austria), Alan Bush, Alan Rawsthorne, Lennox Berkeley, Elisabeth Lutyens (unul din primii compozitori seriali din Anglia) și Sir Michael Tippett — acesta din urmă fiind, internațional vorbind, cel mai cunoscut din toți. Din generația lui Benjamin Britten este Humphrey Sedle, Elizabeth Maconchy, Priaulx Rainier, Malcolom Arnold, Peter Racine Fricker și Iain Hamilton — cel mai avangardist dintre aceștia. Cam toți au fost într-o oarecare măsură influiențați de muzica dodecafonică. Generația mai tînără este condusă de Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies, Nicholas Maw, Richard Rodney Bennett, Don Banks, Malcolm Williamson — toți parcurgînd, în lucrările lor, drumul de la atonalitate spre noi atitudini față de tonalism (ca de pildă Maxwell Davies, prin intermediul mu-

zicii medievale, Williamson prin „pop-music", etc.). Toți sînt compozitori de operă, generația lor fiind prima care a profitat în mod activ de succesele de operă ale lui Britten. Pintre ceilalți compozitori mai tineri de 40 (sau și 30) de ani, avem pe Thea Musgrave, Hugh Wood, Cornelius Cardew (elev al lu John Cage), Harrison Birtwistle, Wilfrid Josephs, Gordon Crosse. Evident că am fost nevoit să omit în această succintă listă pe unii compozitori, mai puțin semnificativi poate în mesajul lor — pe alții iarăși, pe care îi apreciez mult, dar pe care nu mi i-am amintit scriind acest articol (menționez că l-am scris în România — și orice scriitor mă va înțelege cît de mult resimt lipsa cărților mele atunci cînd este nevoie să dau date mai amănunțite). În ceea ce mă privește pe mine, cei mai tineri mă interesează cel mai mult; ei sînt pe deplin la curent cu ceea ce se petrece la Donaueschingen, la Darmstadt, la Varșovia — dar sinteza lor este cu totul originală și individuală. În lucrările lor putem găsi atît aleatoricul cît și elementele electronice, însă acești factori — aparent — nu domină tehnica lor creatoare în măsură mai mare decît serializarea integrală de acum cîțiva ani. Tendința acestei generații este de a redescoperi melodia, belcanto-*ul, precum și de a re-explora fenomenul sonor, în strînsă corelație cu muzica tonală. Mi se pare că compozitorii români contemporani se străduesc în același sens — lucru care este interesant de constatat. Ca un „ignorant" în ce privește muzica românească de la Enescu încoace, sînt foarte impresionat să constat că compozitorii Dv. tineri sesizează desfășurările recente și le reflectă — situînd însă în primul rînd, ca importanță, ideile muzicale și caracterizarea muzicală a gîndirii și elaborării. Am remarcat acest lucru cu multă plăcere în lucrări de Stroe, Vieru, Glodeanu, Capoianu, Olah și alții. Ceea ce pot rezuma din așazisa* lingua franca *de la Darmstadt, este numai preocuparea unei distincții creatoare. Cei refractari consideră că tot ce se scrie ca muzică contemporană este* lingua franca *de tip Darmstadt, dar — precum a spus-o Isus — „cine are urechi de auzit, să audă"; adevărații muzicieni se află însă dincolo de aceste aprecieri — Bach, Boulez sau Birtwistle. Muzica este un limbaj care trebuie învățat. Dacă cunoștințele cuiva de limbă franceză sînt confirmate prin Corneille, el va face treabă bună și cu Françoise Sagan. Oricine ar putea scrie, oricînd, o carte; însă muzica se formează prin interpretare, iar noi cei din Anglia, trebuie să fim foarte geloși pe Dv., pentru faptul că în România se acordă un loc atît de însemnat, în interpretare, compozitorilor în viață. Într-adevăr, niciodată nu vom putea înțelege corect pe Beethoven dacă nu vom înțelege pe Boulez.*

Aș fi foarte fericit să pot scrie mai mult despre compozitorii englezi în viață și activi. Însă dacă nu cunoașteți prea multe despre muzica ce se aude în țara mea, veți fi desigur mai cîștigați parcurgînd o descriere sinoptică de felul celei de față (care, sper, nu a fost prea searbădă). În ce privește muzica compozitorilor noștri de astăzi, nici un fel de explicație din parte-mi n-ar putea folosi pentru a vă face cunoscută această muzică. Voi depune toate eforturile, ca scriitor despre muzică, să interesez publicul englez în ceea ce privește lucrările compozitorilor români — și sper că și Dv. vă veți îndrepta mai mult ca pînă acuma atenția asupra emisiunilor muzicale din Anglia. Îndepărtînd prejudecățile de tot felul, ne putem înțelege de minune.

SĂPTĂMÎNILE FESTIVE VIENEZE

Însemnări despre interpretare...

de George Manoliu

Deschizînd seria manifestărilor închinate sărbătoririi a 150 de ani de existență, „Academia de Muzică și Arte frumoase" din Viena a organizat în cadrul grandioaselor *„Săptămîni festive vieneze"* un Concurs de intepretare pentru violoniști și violonceliști.

Profesorul Dr. Hans Sittner (președinte pe viață al Academiei) mi-a făcut deosebita cinste de a mă invita ca membru al juriului acestui concurs.

Pe lîngă bucuria de a asista la desfășurarea unui eveniment internațional de mari proporții, am avut prilejul de a colabora cu cîteva personalități binecunoscute în lumea pedagogiei instrumentale. Printre cei 10 membri ai juriului de vioară au participat: A. Gertler (Bruxelles), R. Principe (Roma), Al. Plocek (Praga), R. Koeckert (München), E. Röhn (Hamburg). Din școala vieneză au fost prezenți: Ricardo Odnoposoff, Franz Samohyl (președinte), Walter Schneiderhan și Edith Steinbauer, profesori la Academie. Concursul s-a deosebit de competițiile obișnuite, atît prin forma de organizare, cît și prin conținutul etapelor.

Pentru prima oară în practica acestor întîlniri, s-a instituit o etapă preliminară, de triere a candidaților, la care membrii străini nu au asistat. Ea s-a desfășurat în fața colegiului profesoral al Academiei, stabilindu-se astfel nivelul artistic al competiției. Din 28 de candidați, numai 18 au intrat în concursul propriu-zis. La această triere s-a executat fie o Sonatină de Schubert, fie o Romanță de Beethoven și un Capriccio de Paganini (din numerele 15, 17, 18, 24). Neobișnuit a fost și repertoriul celor trei etape atît ca lungime cît și ca dificultăți de interpretare. Patru sonate și trei concerte din lucrările capitale ale literaturii de concert și muzică de cameră: *Sonate* de Reger, Mozart, Beethoven (do minor sau Kreutzer), Brahms sau Franck; *Concerte* de Mozart (sol, re sau la), Mendelssohn (sau Bruch, Ceaikovski, Dvorak) și Concertul de Beethoven sau Brahms în finală. Această largă arie de repertoriu, cuprinzînd stiluri atît de variate, a presupus și o puternică solicitare a forței de rezistență scenică. La toți candidații au apărut (mai cu seamă spre sfîrșitul concursului) semne de oboseală, inegalități în exprimarea artistică, fapt care a determinat juriul să nu acorde primele două premii.

Premiul al treilea a fost acordat la trei candidați: *Carmel Kaine*

(Australia), *Paul Roczek* (Austria) și *Jiři Tomasek* (Cehoslovacia).

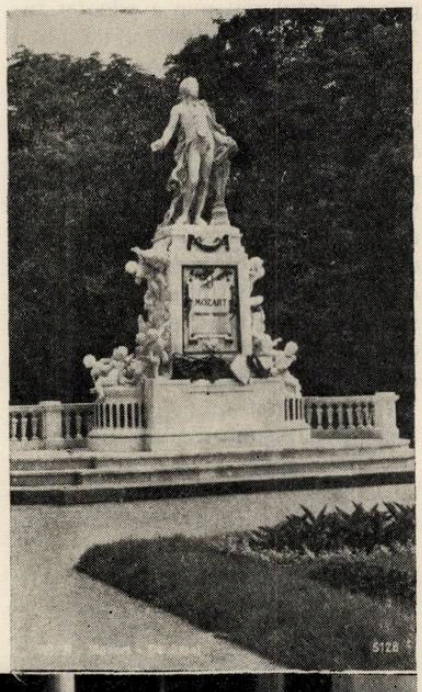
Premiul al patrulea la trei candidați: *Lynn Blakeslee* (SUA), *Leonora Geantă* (România), *Wanda Wierzbicka* (Polonia).

S-au acordat două diplome de participare candidaților *Ernst Kovacik* (Austria) și *Karla Slavikova* (Cehoslovacia).

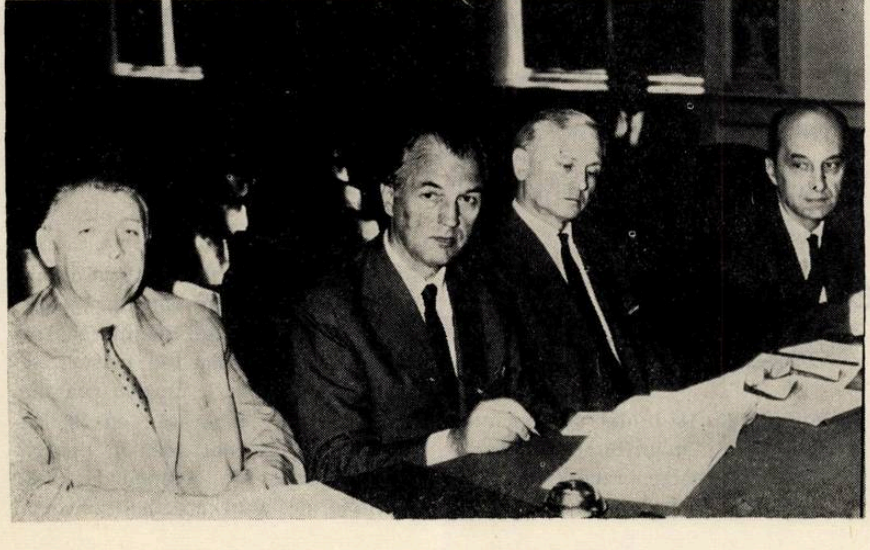
Au fost considerate talente deosebit *Lynn Blakeslee* (SUA) și *Leonora Geantă* (România).

Profesorul Remy Principe de la Santa Cecilia din Roma, atras de calitățile muzicale și violonistice ale candidatei noastre, i-a oferit o bursă la cursurile de vară „Vacanze musicale" din Veneția, dorind să pregătească pe Leonora Geantă pentru concursul italian de vioară de la Napoli, care va avea loc în luna decembrie.

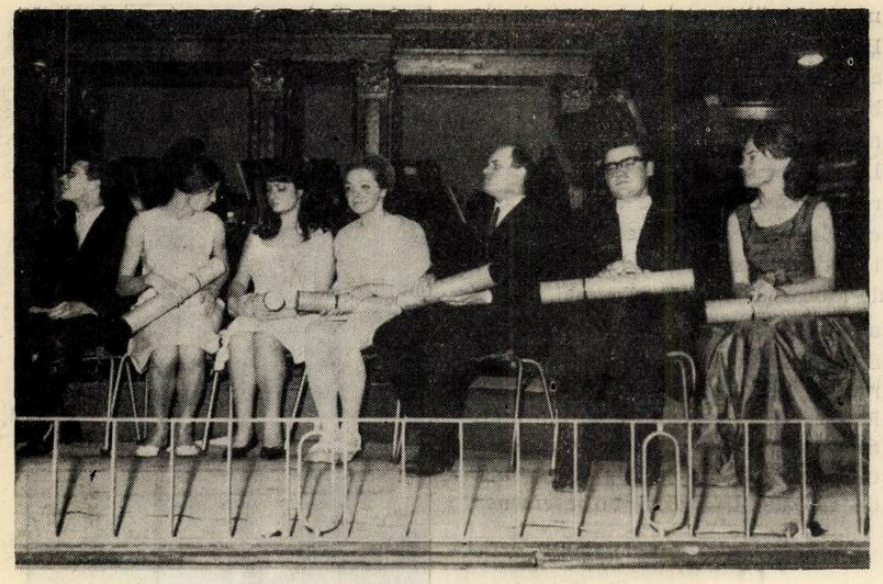
Din particularitățile pe care le-am enumerat mai înainte repertoriul acestui concurs de interpretare este desigur aspectul cel mai interesant. În sfîrșit, problemele de stil au întîietate, trecînd înaintea celor de virtuozitate. În locul pieselor de mare efect a apărut *sonata*, cu toate dificultățile de expresie și de organizare a gîndirii muzicale. Trecerea de la un stil la altul apare apoi ca altă verificare grea a maturității artistice. De la echilibrul pe care-l implică discursul mozartian, delicat și de o mare subtilitate tehnică, sonatele de Beethoven (do minor, sau Kreutzer) au solicitat violonistului trecerea bruscă la o altă tensiune, ca apoi alte preocupări, alte planuri de culoare să conducă pe interpret spre realizarea *Sonatei* de Franck. Concertele au presupus aceleași dificultăți de trecere — de la un concert de Mozart, la unul Ceaikovski, pentru a pregăti culminația la unul din cele două monumente ale repertoriului universal: Beethoven sau Brahms. Cu cîtă satisfacție am uitat de piesele ieftine care atrag pe candidați și juriile pe un teren atît de discutabil. Numai un asemenea repertoriu poate salva concursurile de aspectele „sportive", așa de îndepărtate de esența artistică.



Cîțiva membri ai juriului



Nu știm dacă exemplul acestei reabilitări va fi urmat și de alte competiții, *dar acest concurs nu putea să aibă altă ținută.* Întreaga organizare a strălucitoarelor „săptămîni festive vieneze" a purtat amprenta marii tradiții de artă a orașului muzicii. Prestigiul instituțiilor artistice vieneze se menține prin *stilul nealterat al interpretărilor*, care rămîne unicul sens al noțiunii de tradiție. El asigură respectul față de orice operă autentică de artă, indiferent de curentele și problemele firești ale evoluției artistice, oferind în același timp sprijinul logic în fața experienței gratuite. La Viena, muzica nouă își caută drumul fără ostentație, fără să ridice fanioane de luptă, fără să jignească. Tinerii au crescut în atmosfera vibrantă, populată de umbre mari, au trăit lucrînd în casele și camerele în care s-au scris pagini nemuritoare ale istoriei muzicii. *Într-o asemenea ambianță, conștiința artistică rămîne curată* și aceasta este condiția esențială a oricărui act de creație. În multitudinea deconcertantă a spectacolelor și concertelor, un arc imens de repertoriu a adăpostit lucrări de la preclasici la ulti-



Un grup de concurenți premiați

mele creații contemporane, oferind prin înalte interpretări dovada probității artistice, așa cum poate nu am mai întîlnit-o nicăieri. Aflîndu-mă la primul concert la care am intrat în marea sală din Konzerthaus, am fost cutremurat de felul în care se cîntă acolo Mozart. În fața celebrei falange *Wiener Symphoniker*, a apărut — familiar și firesc — dirijorul Wolfgang Sawallisch, pentru a dirija *Simfonia în Sol major* (Neue Lambacher Symphonie) de Mozart. Fără încordare, cu o bună dispoziție pe care muzicianul o află dincolo de text și de pasagii, mica orchestră și dirijorul au început „să facă muzică". Mișcări simple și pline de viață trădau plăcerea resimțită de acești muzicieni. Închizînd însă ochii, rezultatul era perfecțiunea. Cei doi corni și cei doi oboi nu se auzeau. Instrumentele își contopiseră timbrurile într-o sublimă expresie, ca o undă sonoră care a dizolvat caracteristicile instrumentale. Soprana *Halina Lukomska* a apărut în motetul „Exultate, jubilate" ca o adevărată „vioară obligată". Stînd în fața dirijorului, în mijlocul viorilor prime, glasul său pur a adoptat inflexiunea instrumentală, linia plină de grație și simplitate. Aria s-a înălțat curată și sinceră. Publicul ascultă cu același firesc de care sînt animați muzicienii. Bucuria estetică nu cunoaște încordări sau concesii și de aceea cred că spre deosebire de locurile în care „se caută" atît de mult stilul mozartian, aici este deajuns să respiri atmosfera în care sălășluiește spiritul eternei creații. Cîteva seri ma tîrziu, în aceeași sală, *Schneiderhan*, artistul iubit al Vienei a cîntat în fața unui public imens trei Sonate de Beethoven, (a treia, a șaptea și a noua). Construcțiile au fost solide, discursul aspru, dramatic, impresionant. Și mai tîrziu, gravul Concert de Brahms a găsit în *Szeryng* un ilustru tîlmaci. Secondat de *Raphaël Kubelik*, acest mare violonist al timpurilor noastre a oficiat cu o impresionantă forță de interiorizare, construind monumentul în toată grandoarea așteptată. *Nathan Milstein* a preferat prezentarea Concertului de Goldmarck, care este totuși depășit. A apărut însă tînăr și proaspăt, într-un recital alături de *Arthur Balsam*, în sonate de Haendel, Bach, Beethoven. Printre dirijorii oaspeți, *Leonard Bernstein* a fost răsfățatul publicului vienez. Am putut asista la o parte dintr-o repetiție a Simfoniei a doua de Mahler, cu cor și soliști, și am înțeles că gloria acestui muzician nu este o modă, cu toată reclama imensă de care este înconjurat. Bernstein are scînteierile unei mari personalități și arta sa vizează cele mai pure obiective — pe care de altfel le și atinge. Impresionantele sale realizări rămîn gravate într-o bogată discofagie, cu strălucite colaborări ale celor mai mari interpreți. În mijlocul atîtor fastuoase manifestări, un public serios și avizat a umplut Mozartsaal la „Abendorgel" susținut de tînărul artist român *Mihai Rădulescu*. Ajuns la o matură interpretare, compatriotul nostru a avut colaborarea Halinei Lukomska într-o lucrare contemporană. Artistul a stăpînit cu autoritate lucrări de Bach, Reger, Messiaen și Bloch. Succesul serii măsoară aprecierea de care se bucură Mihai Rădulescu în mijlocul atîtor autentice valori artistice.

N-am plecat din Viena fără a asculta „Ariadna la Naxos" de Richard Strauss, și nu am ascultat-o fără a-mi aminti de realizarea lui Ionel Perlea, la care am colaborat acum 25 de ani.

Dar „sătpămînile festive ale Vienei" au concentrat atîta artă, încît desfășurarea normală, aerisită, a acestor manifestări ar putea constitui, fără exagerare, materialul unei întregi stagiuni artistice.

Atît cît mi-au îngăduit exigențele concursului, am folosit fiecare clipă pentru a pătrunde tîlcul acelei atmosfere, care de la valsul din Grinzing și pînă la Simfonia de la „Musikverein" înseamnă bucuria de a cînta. Este totuși o vibrație specială, care nu se poate evoca și care nu trăiește decît acolo, încălzind sufletul muzicii și al celor care o iubesc.

...și despre creație

de Ștefan Niculescu

„Săptămînile festive ale Vienei" reprezintă unul din cele mai ample festivaluri din lume : se întinde pe aproape 4 săptămîni (anul acesta de la 20 mai la 18 iunie) și cuprinde multilaterale manifestări (operă, concerte simfonice, recitaluri, teatru, un concurs de interpretare etc.). Privit în ansamblu, festivalul reflectă spiritul ponderat al Vienei : se axează în special pe marea tradiție a muzicii sau pe clasicii secolului XX. Totuși, muzica cea mai nouă nu este ignorată ; ea își găsește locul cel mai ades în programe exclusiv de avangardă. Iată exemple de anul acesta : concertul

cunoscutului ansamblu vienez de muzică modernă „Die Reihe", condus de Dr. Friederich Cerha, sau concertul de la „Theater an der Wien", dirijat de asemenea de Cerha, în care s-au executat (în primă audiție pentru Viena) două din ultimele lucrări ale lui György Ligeti : „Aventures et Nouvelles Aventures".

Actualul festival a fost dedicat strîngerii relațiilor culturale dintre Austria și vecinii ei de la Dunăre (Cehoslovacia, Iugoslavia și Ungaria), fapt pentru care a purtat *motto-ul :* „Nachbarn an der Donau". Acesta a fost motivul pentru care numeroase personalități și instituții de cultură (operă, teatru, balet, formații muzicale etc.) din Cehoslovacia, Iugoslavia și Ungaria au fost invitate la Viena pentru a susține spectacole din cadrul programului. Compozitori notorii din aceste țări, ca Smetana, Dvořak, Janácek, Bartók, Kodaly etc. au fost interpretați alături de compozitori tineri ca Milko Kelemen, György Kurtag și alții.

Un alt obiectiv al festivalului a fost prezentarea pentru prima dată integrală, sub formă de ciclu, a creației lui Gustav Mahler. Astfel, după mai bine de 55 de ani de la moarte, marele compozitor austriac își găsește o largă audiență printre concetățenii săi. Desigur, nu este previzibilă pentru viitorul apropiat o omagiere similară a celorlalți mari creatori vienezi din secolul nostru : Schönberg, Berg și Webern. Cîteva din operele lor însă au figurat în concertele festivalului. Aș releva, de pildă, *Variațiunile pentru orchestră*, op. 31, de Schönberg, incluse în programul Orchestrei Radiodifuziunii din Berlin, dirijată de Lorin Maazel. Tot Schönberg, și anume piesele pentru pian *op. 19* și *op. 23* alternate cu lucrări de Mozart — vecinătatea celor doi autori austrieci se armonizează excelent ! — am ascultat în recitalul pianistului american Howard Lebow.

Lucrările lui Mahler au beneficiat de interpretări strălucite. Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch, Rafael Kubelik, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Bruno Maderna, Georges Prêtre, Hans Swarowsky etc. și-au dat concursul la pupitrul orchestrelor Wiener Philarmoniker, Wiener Symphoniker, Radiodifuziunii vieneze, Radiodifuziunii berlineze, Radiodifuziunii bavareze etc. Unul din momnetele memorabile ale ciclului a fost *Simfonia a II-a* cu Wiener Philarmoniker, dirijorul american Leonard Bernstein, solistele Hilda Güden și Christa Ludwig și corul Operei de Stat.

Din premierele festivalului de operă amintesc *Orfeo ed Euridice* de Haydn și două distribuții diferite la *Don Giovanni* de Mozart. În afară de acestea am avut prilejul să ascult spectacole aflate în repertoriul permanent al Operei de Stat, printre care *Salomeea* și *Electra* de Strauss, regizate de regretatul Wieland Wagner. În special în *Salomeea*, viziunea lui Wagner m-a convins asupra necesității de a modifica radical jocul actorilor de operă nu numai în sensul lărgirii considerabile a diapazonului expresiv, dar și în cel al întregirii celui mai neînsemnat gest într-o construcție riguroasă. În *Electra*, rolul principal a fost susținut cu deosebit succes de Eldemira Calomfirescu, una din rarele prezențe românești în programul festivalului.

O altă prezență românească — tot numai în domeniul interpretării — a fost organistul Mihai Rădulescu, al cărui recital a cuprins lucrări de Bach, Reger, Messiaen, Bloch și Heiller. Pe Rădulescu nu l-am mai auzit de cîțiva ani. Mi s-a relevat acum de o surprinzătoare maturitate, cu un rar simț al construcției cît și al registrării culorilor.

Nu pot să închei aceste sumare însemnări despre „Săptămînile festive ale Vienei" fără să evoc atmosfera „gemütlich" a marei capitale austriece, bogată în vestigii ale istoriei, în care poți cu ușurință regăsi, nu fără adîncă emoție, urmele pașilor lui Beethoven, Mozart, Schubert sau Brahms.

NOTE

În Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a apărut recent culegerea de „Studii de paleografie muzicală bizantină" de pr. I. D. Petrescu.

*

Compozitorului Tiberiu Olah i s-a decernat una din cele două mențiuni speciale ale premiului internațional al discului „Koussevitzky" pentru lucrarea *Coloana fără sfîrșit*, în interpretarea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române dirijată de Iosif Conta.

*

În cadrul concertului inaugural al orchestrei simfonice din Avellaneda (Argentina), s-a interpretat *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, în primă audiție în America latină.

*

Soprana Marina Krîlovici a obținut Premiul I al Concursului din cadrul Expoziției mondiale de la Montreal (Canada) „Expo '67".

*

În cadrul conferințelor cu tema „Muzica românească", ținute de muzicologul Viorel Cosma la Erlangen și Würzburg (R. F. a Germaniei), cvartetul „Alexander Kaczkowski" a interpretat *Cvartetul de coarde Nr. 1* de Ion Dumitrescu.

Tot în cursul lunii iulie 1967, muzicologul Viorel Cosma a fost cooptat membru în Societatea Franceză de Muzicologie.

Baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta în premieră

Baletul-spectacol, în forma amplă dată de modelele clasice ale unui Ceaikovski sau Adam, este una din modalitățile artei coregrafice în care literatura constituie principalul suport. Basme, piese de teatru, povestiri sau romane au căpătat, rînd pe rînd, și o tălmăcire prin mijloacele dansului. Cu alte probleme, alt specific, sensul transpunerii ne amintește de cel al „ecranizărilor". Doar că uneori filmul nu apelează cu precădere la opere literare foarte cunoscute, că primează soliditatea scenariului, și nu atîta necesitatea largii răspîndiri prealabile a subiectului în public. În baletul spectacol, tocmai această largă răspîndire este un criteriu de alegere a operei literare respective. Acest lucru este determinat de faptul că, bazîndu-se pe date anecdotice și idei unanim acceptate, coregraful își poate permite libertatea exprimării într-un limbaj mai ermetic decît filmul, semnînd o „convenție" cu publicul. Spectatorul nu caută, în consecință, să afle atît „ce se" întîmplă, cît „cum se" întîmplă faptele, în noua lor formă, prin intermediul gestului însoțit de muzică. Și dacă acest „cum" este convingător, el îl acceptă, îi dă certificatul de viabilitate, de viață artistică independentă, în relația cu opera inspiratoare. Așa este cazul la *Lacul Lebedelor, Romeo și Julietta,* mai puțin însă la un *Spartacus* sau *Othello.*

În istoria baletului românesc, spectacolul amplu este de dată mai recentă. Am amintit experiențele cu *Harap Alb* și *Călin de* Alfred Mendelséhn, apoi *Haiducii* de Hilda Jera sau *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac. O poziție aparte o ocupă poemul filozofic-coregrafic *Intoarcere din adîncuri* a lui Mihail Jora, lucrare care amplifică, pe largi dimensiuni, problemele unei activități îndelungate, ale muzicianului, pe acest tărîm. Recent, compozitorul Laurențiu Profeta a adus în fața publicului o nouă creație în genul baletului de mari dimensiuni, prima lucrare românească inspirată din marile opere ale literaturii universale — *Prinț și Cerșetor,* după romanul lui Mark Twain.

Forma generală a romanului se pretează, credem, la o prezentare pe secvențe (fie că este vorba de dramatizare, fie de „coregrafie") ,deoarece principiul pe care este construit, al contrastelor de medii sociale, găsește lesne corespondent scenic. Iar tema, de o rezonanță ce depășește amănuntul anecdotic, impresionează indiferent de modul prezentării. Mark Twain desbate, cu mult spirit critic, problema cunoașterii a două aspecte opuse ale vieții sociale — bogăția și sărăcia, splendoarea monarhică și mizeria poporului. Printr-o ingenioasă substituire a două personaje ce-și reprezintă lumea (substituire la fel de ingenioasă ca și clasicele schimburi de personaje din teatrul lui Shakespeare) scriitorul analizează reacția a doi copii în fața unei vieți a cărei existență nu o bănuiseră. Cerșetorul Tom află că dincolo de zidurile Palatului — în interior — există o lume luxuriantă, cu costume strălucitoare, obiceiuri stabilite de veacuri, cu gesturi hotărîtoare de viață și de moarte ; iar prințul Edward descoperă că dincolo de zidurile palatului — în afară — oamenii suferă, sînt chinuiți, terorizați, răul este nimicitorul binelui. Întîmplările băieților par hazlii, dar ascund o crudă realitate ; căci fiecare dintre copii cunoaște, sub aparența unor alte forme, același lucru — viața semenilor lor este grea, nedreptatea le hotărăște soarta, în imensul mecanism al unei vieți sociale în care diferența între oameni poate fi atît de mare încît pare o absurditate comparația extremelor. Oare Mark Twain a încercat doar să contureze o frescă a Angliei medievale ? Nu credem. Scriitorul, printr-o subtilă metaforă, actualizează conținutul faptelor, aducînd pînă în prezent, trista realitate a existenței în sisteme sociale bazate pe inegalitate, de puterea banului și a violenței. Dacă vehemența protestului este evidentă, simțim și în forma povestirii un tîlc. Povestirea poate fi înțeleasă într-un anumit fel de oameni mari dar, prin mijloacele expresive la care apelează scriitorul, este accesibilă copiilor. Aceștia, citind-o trebuie să judece singuri, să se substituie eroilor romanului, să hotărască dacă este sau nu adevărat ceea ce au aflat. Și astfel, aproape fără a mărturisi, Twain cere copiilor să judece lumea înconjurătoare, să se pregătească în formarea unei atitudini cît mai juste și personale în fața vieții. *Prinț și Cerșetor* nu este deci un basm, ci un roman social pentru tineret, o carte „accesibilă" însă și celor mai în vîrstă. Subintitulînd lucrarea „balet pentru oameni mari și mici", autorii spectacolului prezentat de T.O.B. au subliniat această dualitate, ca punct de plecare în concepția lor. Destul de greu de spus cui îi revine cea mai dificilă sarcină — compozitorului, libretistului, coregrafului ? La fel de greu de răspuns cine a reușit între ei cel mai bine. Libretiștii, Ionel Hristea și Oleg Danovski au extras din roman un șir de 16 tablouri care condensează întreaga acțiune principală. Am spune însă că echilibrul acestor tablouri este rezultatul unui compromis între scriitor și coregraf. Scriitorul a simțit nevoia unor momente de acțiune cît mai concludente (dar ori care complicare dramatică antrenează după sine intrarea în domeniul pantomimei, explicației prin gesturi) ; coregraful tindea mai mult către obținerea unor situații care să permită evoluții de dans (dar, și de partea aceasta, dansul poate suspenda uneori mersul acțiunii). În dualitatea, în paralelismul acestor tendințe se află poate explicația evoluției inegale a tablourilor, evoluție care însă credem că se poate încă direcționa, printr-o revedere de ansamblu a spectacolului. Deseori se explică

prea mult unele situații, se insistă peste nevoie asupra unor detalii, insistență care slăbește atenția, face mai puțin clare elementele principale, ideea conducătoare. Sau, există neînțelegeri asupra sensului unor personaje — regele spre pildă apare ca o sinistră caricatură, actele sale de cruzime neînsemnînd deci decît rezultatul unui dezechilibru nervos, și nu efectul unei nefaste autocrații. Pentru un spectacol amplu, chiar conceput într-un stil apropiat de formule clasice ale genului, se simțea deasemenea nevoia înlocuirii „pretextului", în introducerea eventualelor suite de dansuri, cu argumente dramatice mai solide, mai puțin convenționale. Dacă în *Lacul Lebedelor* acceptăm, în scena balului, suita de dansuri de curte (și aici însă existînd o oarecare funcție dramatică în desfășurarea acțiunii), pentru serbarea dela curte, din *Prinț și Cerșetor*, suita de dansuri solicită prea mult convenția pretextului „bal la curte" față de mersul evenimentelor. Am fi preferat poate o încadrare tematică mai modernă, cu sensuri cît mai diverse, ilustrînd convingător artificioasa viață a curții regale engleze dintr-un presupus Ev Mediu.

Din punct de vedere coregrafic, anumite dezvoltări ale dansurilor, urmînd depănarea muzicii, capătă o desfășurare în timp care scade ritmul spectacolului — „dansul în oglindă" aduce, cu toată vechimea lui în tradiția spectacolului de balet, o reală surpriză, atenuată însă de durata excesivă a scenei ; cuplul Mary-Hendon este util pentru țesătura dramatică, dar duetele lor de dragoste îi izolează într-atîta de restul povestirii, încît apar ca niște numere de recital. În limbajul adoptat de Oleg Danovski se observă, destul de distinct, două tendințe : cea *clasică*, cu respectarea unor norme de dans care din păcate nu aduc nimic nou față de alte balete străine și românești ; și cea modernă (prezentă mai ales în conceperea personajelor Tom-Edward, John Canty, banda de strengari) în care invenția pașilor, combinarea pantomimei cu gestul coregrafic aduc un suflu proaspăt, înnoitor. Un merit al coregrafului, demn de relevat, este efortul direcționat spre creșterea procentajului de dans față de cel al pantomimei tradiționale, preocupare care situează munca lui Oleg Danovski pe coordonatele artei coregrafice contemporane. Unitatea limbajului este însă mai puțin realizată decît în lucrarea sa anterioară *Nastasia*, cu muzica de Cornel Trăilescu. Poate că și muzica determină această inconsecvență, mai ales în momentele cînd din conducătoare a ideilor spectacolului devine doar ilustrația paginilor romanului. Laurențiu Profeta adoptînd formula baletului de tip prokofievian are de învins o redutabilă rivalitate. Și chiar dacă nu o învinge în totalitate, meritul competiției nu trebuie neglijat. Poate că uneori am fi preferat în locul soluției de repetări leitmotivice, care doar aparent duc înainte acțiunea, un mers ritmic de o pulsație mai strawinskiană, dînd muzicii mai deseori prilejul de a fi într-adevăr independentă. În sfera la care se limitează compozitorul, trebuie însă să ne oprim asupra calităților unei melodici clare, caracteristice pentru eroii piesei și atmosfera de epocă. Mai puțin construită pe dezvoltarea simfonică (și tocmai aceste momente de dezvoltare, de transfigurare a ideilor melodice ni s-au părut cele mai reușite), muzica se edifică, în general, pe principiul repetării etajate, al contrastelor tematice evidente. În cazul unor secvențe de scurtă durată, acest principiu ar fi avut însă un efect mult mai impresionant decît în cel al scenelor lungi unde, uneori, se simte nevoia unui suflu simfonic mai antrenant. Dacă în privința lumii cerșetorilor muzica este mai diversă, colorată, în scenele legate de palat ea devine obositoare prin ostentația stilului, dar fără să înțelegem că din această insistare asupra repetărilor trebuie să transpară sentimentul unei vieți într-o colivie aurită (ne gîndim mai ales la ultimele două tablouri care, muzical, nu mai aduc nimic nou față de primele). Orchestrația colorată, plină de efecte — nu numai în combinații de instrumente, ci și în folosirea unor relații timbrale mai aparte — suferă poate din aceleași motive dimensionale, căci ansamblul impresiei generale este al unei culori destul de cenușii, culoare greu de explicat la o primă vedere. Ne gîndim la acest lucru deoarece, ascultată anterior sub forma de suite simfonice, muzica nu ne apăruse de fel încărcată. Revenim deci la aceeași problemă — rezultanta expresivă în strictă dependență de dozajul muzical-coregrafic al spectacolului. Dramaturgia unui balet modern, indiferent de subiectul de inspirație impune, credem, un ritm mai strîns al secvențelor, spre folosul clarității ideilor. La reușita premierei contribuția scenografiei (Paula Brîncoveanu) a fost considerabilă. Ideea filmării unor imagini însoțite de muzică, pentru interludiu, explicînd gîndurile și acțiunile lui Tom, este interesantă. Alăturată altor efecte de lumini, această idee lărgește cadrul plastic expresiv (minus dimensiunile temporale). Decorurile și costumele, variate, moderne, atrag atenția și, în majoritatea cazurilor, conving. Totuși unele scene de la palat, cu o luxuriantă defilare de pelerine și costume stilizate, de bogăție „orientală", încarcă scena în genul unei superproducții cinematografice. Și, trebuie să recunoaștem, publicul a apreciat mai mult cadrele de decor în care predomina linia simplă, culoarea exactă a momentului (cum ar fi tabloul din fața oglinzii, casa lui Tom, curtea palatului) decît cele care apelau, neapărat, la fastul tradițional. La capătul acestor însemnări, ne întrebăm care este procentul de responsabilitate al fiecărui realizator, în conceperea unui astfel de spectacol-balet. Desigur, notarea diferitelor observații nu trebuie înțeleasă ca o negare a calităților muncii depuse. Astfel de remarci le dorim folositoare pentru înbunătățirea unui spectacol care impresionează prin eforturile colectivului în elanul de a obține un rezultat cît mai satisfăcător față de cerințele publicului. *Prinț și Cerșetor* reprezintă o etapă în dezvoltarea baletului românesc ; o etapă superioară, care îngăduie deci discutarea problemelor la un nivel de exigență crescut. Sîntem convinși că această lucrare, cu unele retușuri, poate deveni o piesă de repertoriu a scenelor noastre.

Pentru premiera cu care T.O.B. și-a încheiat stagiunea în afară de realizatorii de care am vorbit se cuvine să ne oprim și asupra interpreților. Rolul dublu Tom-Edward a fost susținut de Luminița Dumitrescu (primul spectacol) și de Marta Hertzeg (al doilea spectacol). Am putea spune că în privința Luminiței Dumitrescu, reușita ei în „Masa mică" din *Spărgătorul de Nuci* de Ceaikovski prezenta o certitudine de principiu pentru posibilitățile ei în aborda-

rea rolurilor de copii. Desinvoltă, plină de grație, balerina a conturat, cu cîteva nuanțe discrete, cele două personaje, accentuînd însă existența unui fond sufletesc comun, a unei egale receptivități în fața realităților vieții. Strengar și poznaș în joacă, îndurerat în fața sentințelor de moarte pe care le pronunță regele, Tom este autentic Gavroche ; iar Edward, mai ironic, poruncitor, dezolat în scena închisorii, redă deznădejdea unui suflet curat în fața suferințelor de iad ale sărmanilor. Gesturile simple și expresive respiră o candoare și o prospețime care ne farmecă, atrag afecțiunea. Rolul este servit de o coregrafie al cărei conținut, bine înțeles de solistă, comunică spectatorului gînduri și sentimente din universul copilăriei. Marta Hertzeg adoptă o altă atitudine față de dublul personaj. Am spune că „acceptă" pretextul, că rezolvă situațiile scenice cu indulgența și amuzamentul unui om mare care se joacă „de-a copiii". Soluțiile diferite în interpretare dau altă rezonanță personajelor ; dansul solistei, de o impecabilă acurateță cu o sensibilitate emoționantă a mișcărilor, se situează în centrul țesăturii dramatice, nici un moment nu mimează sentimentul, ci îl trăiește. O dată acceptată prezența, supradimensionată ca durată a scenelor, a cuplului Mary—Hendon, trebuie să apreciem modul în care a fost rezolvat de cei doi protagoniști. Cristina Hamel, grațioasă, cu o distincție neafectată, ne aduce mereu aminte de un personaj care ar îmbina „zîna cea bună" cu seninătatea Juliettei ; iar Petre Ciortea se relevă și de această dată un partener discret, a cărui prezență scenică în desfășurarea acțiunii are vigoarea cavalerească a lui Jean Marais. Din suita de personaje episodice am fost mai puțin mulțumiți de cel al regelui (Ștefan Ionescu), rol deservit nu de interpret, ci de însăși concepția regizorală ; tatăl lui Tom (Adrian Gheorghiu) are însă un profil foarte apropiat de adevărul cărților de povești, fără a fi totodată lipsit de culorile vieții reale ; plin de umor este și lordul Hertford (Bojidar Petrov), în a cărui interpretare dansatorul desfășoară, prin mijloacele compoziției actoricești, o întreagă gamă de efecte comice. De altfel, Bojidar Petrov a fost remarcat mai de mult ca cel mai valoros interpret de compoziție al actualei noastre formații de balet, un autentic comediant, jongler și menestrel al satirei caragialești. În ce privește restul soliștilor (Simona Ștefănescu, Ioana Negutz, Pușa Niculescu, Gabriela Danovschi, Lăcrămioara Stan și alții) ca și întregul ansamblu merită cuvinte de laudă pentru modul în care și-au îndeplinit munca, la o calitate ce poate face cinste unui spectacol reprezentativ pentru prima noastră scenă. Fără îndoială la o desfășurare sigură, coherentă a spectacolului, contribuția dirijorală a lui Cornel Trăilescu a avut o pondere apreciabilă. Orchestra deși în fața unei partituri diverse, noi, destul de dificile în combinațiile solistice (în parte bine rezolvate, deși aici putem aștepta încă îmbunătățiri), a reacționat cu promptitudine, manifestînd o deosebită grijă în redarea textului.

A crea un spectacol de balet cu astfel de dimensiuni este întotdeauna un greu examen pentru un teatru, chiar dacă posedă forțe artistice deosebite. Considerăm că acest examen, trecut cu succes în fața publicului dela premieră, va constitui un stimul și pentru munca de perspectivă a creatorilor, muzicieni, coregrafi, interpreți. Căci meritul acestei realizări îi angajează, fiecare pas trebuind să marcheze o nouă cucerire în formarea unei arte coregrafice cît mai personale, originale, reprezentative pentru spiritul poporului nostru.

GR. C.

Tribuna tinerilor compozitori

Inițiativa Radioteleviziunii — elogiată, de altfel, prompt în mai toate publicațiile periodice ale capitalei — a prilejuit un adevărat eveniment. Inutil a mai argumenta rostul acestor manifestări, rămînînd a ne opri, poate, asupra permanetizării ce am dori-o acestor concerte și diversificării criteriilor după care sînt alcătuite.

Fără îndoială, cunoașterea „anonimilor" tinerei generații ne permite a arunca o privire dincolo de bariera oficializantă pe care majoritatea filarmonicilor au ridicat-o, de a reține numele ce mîine vor figura printre consacrați. Este o datorie importantă. Ar trebui însă a se crea posibilitatea cunoașterii lucrărilor a căror transpunere sonoră este evitată de orchestrele noastre ; piese scrise de autori fie cunoscuți ori mai puțin cunoscuți, muzica din sertare ce-și așteaptă „momentul prielnic" și „binevoitorul" — ce nu va veni, poate, niciodată. Este vorba atît despre muzica experimentală cît și despre cea a cărei orchestrație necesită formații nestandardizate.

Dacă ideea constituirii unei Tribune a tinerilor compozitori s-a născut nu numai din „sentimente caritabile" ci și din dorința impulsionării tinerilor creatori și întregii arte contemporane românești, se impune găsirea unor formule potrivite în acest scop.

Poate mult așteptatul studio experimental, promis de Filarmonica „George Enescu" pentru stagiunea 1967—1968, va contribui în mare măsură la înfăptuirea acestor deziderate. Altfel, numai concertele radioteleviziunii, prevăzute se pare cîte unul de fiecare trimestru, nu vor putea acoperi acest vast domeniu al muzicii românești ce trăiește în umbră.

În felul în care a fost alcătuit primul concert din cadrul Tribunei au surprins lăudabila dorință de înmănunchere a unor orientări cît mai diverse. Serviciu admirabil adus compozițiilor prezentate, prin calitatea interpretărilor, lucrările celor patru tineri au putut fi apreciate în lumina cea mai favorabilă.

În ce măsură însă piesele respective sînt reprezentative pentru creatorii lor, în ce măsură ele indică orientarea actuală stilistică a autorilor, nu ne vom da seama decît prin comparație cu lucrările încă necunoscute pe care le-au creat mai recent. Dacă muzica lui Ștefan Zoror din „Concertul pentru orchestră" sau a lui Mihai Moldovan din „Rituale", deși compusă cu trei ani în urmă, ne poate călăuzi spre definirea contururilor unor veritabile persona-

lități, muzica simfoniei lui Anton Zeman și, mai ales, a cantatei „Tinerețe" a Irinei Odăgescu, concepute a satisface și cerințele unor comisii examinatoare de la Conservator, nu ne pot da certitudinea cunoașterii direcției pe care evoluează. Ele apar ca date potențiale, pentru o prea puțin previzibilă evoluție ulterioară și, eventual, ca preferințe pentru un anumit climat sonor.

În „Simfonia" lui Anton Zeman, primul punct al concertului, aceste date sînt însă magistrale. Dincolo de anumite canoane scolastice pe care Simfonia le urmărește și le înfăptuiește strălucit, ea constituie o verificare a gîndirii în proporții ample, a simțului arhitectonic, a „suflului" de care dă dovadă compozitorul. De aceea ea depășește evident exercițiul de „școală", constituindu-se într-o cizelată entitate artistică, poate reprezentativă și pentru stadiul actual al compozițiilor sale. Simțul meșteșugarului ce clădește cu o logică strînsă, cărămidă cu cărămidă bolta impresionantă a unei construcții, pe cît de severe pe atît de spectaculoase, este prezent în mînuirea tehnicii propriu-zise și în amănuntele de limbaj, stil și expresie. Îndeosebi, în privința unității, Simfonia a găsit făgașul său pe care nu-l părăsește, conturînd sub diferite aspecte expresive, omogenitatea ideilor.

O anumită transparență a coloritului orchestral, o suplețe a materiei sonore și o spontaneitate a invenției, sînt atribute care ar fi de dorit să le conțină muzica lui Zeman dar, a căror lipsă nu împietează cu nimic alcătuirea acestui tip de scriitură, acestui fel de a gîndi desfășurările de idei.

Totul se organizează prin echilibrul tentelor mari de culoare, a unui determinism riguros, funcțional, ce rezidă în simțul proporțiilor și al acumulărilor dinamice. De aceea remarca de mai sus cu privire la inventivitate și transparență este mai mult de ordin subiectiv, vizînd doar o posibilă alternativă de rafinare a muzicii sale.

Amintind că lucrarea Irinei Odăgescu a fost compusă în anii de studii la Conservator, nu intenționez nicidecum a grupa cele patru piese prezentate în acest concert în lucrări cu caracter scolastic și lucrări de orientare personală ; cu atît mai puțin de a le eșalona valoric. Este o menționare necesară tocmai spre a justifica lipsa unor criterii de comparație și ierarhizare. Nici chiar faptul că atît Zeman cît și Odăgescu ne-au înfățișat lucrări compuse în anii de școală nu ne situiază pe un teren comun, întrucît genurile și modalitățile de abordare sînt net diferențiate. Dacă într-o simfonie se poate demonstra o stăpînire a unui meșteșug gîndit în planuri mari, un simț al monumentalului, o mare diversitate de expresii bine coordonate, ceea ce intenționează compozitoarea în „Cantata tinereții" nu implică un travaliu atît de complex. Irina Odăgescu alcătuiește succesiuni sonore prea puțin dramatice, în schimb luminoase, diatonice. Acolo unde o anumită grație și simplitate a materiei sonore, nu sînt estompate de pretențioase frămîntări dramatice, muzica rămîne suplă, transparentă, decorativă.

Desfășurarea muzicală apare firească în succedarea expozitivă a ideilor nealterate pe profunzimi ce i-ar putea umbri limpezimea. Dacă totuși Irina Odăgescu tinde adeseori spre dramatizări, spre sudarea unor idei mai puțin ornamentale, este pentru a-și lărgi paleta expresivă, adăugînd aspecte mai puțin proprii. Cu toate acestea, limbajul muzical nu se restrînge la artificii, prin însăși lipsa preocupărilor pentru sonoritate în sine.

Cantata „Tinerețe", avînd la bază versurile nu mai puțin reușite ale lui M. Dutescu, cuprinde cîteva secțiuni sensibil diferențiate prin caracterul uneori nostalgic, alteori ușor învolburat, neliniștit, sau, spre sfîrșit, festiv. Un elan tineresc, o voioșie simplă, directă, elogiază vîrsta exuberanței, a inimilor încrezătoare, vîrsta marilor idealuri.

Ștefan Zorzor ne apare, prin Concertul pentru orchestră, un compozitor ajuns la stadiul împlinirilor. Creația sa, destul de bogată în număr de lucrări, însumează variate modalități de abordare a fenomenului muzical, fiecare manifestată într-o abundență de ipostaze, de neobosite investigații. De aceea, rodul muncii sale creatoare nu ne apare ca rezultanta unei evoluții rectilinii spre un ideal aprioric adoptat. Idealul se realizează prin însuși procesul de devenire.

În fiecare lucrare, din aproape în aproape, muzica sa, se țese urmărind logica unei gîndiri efervescente în care întregul apare fondat pe cele mai surprinzătoare premise.

Criterii de o afectivitate aproape extramuzicală diversifică universul sensibilității sonore, cu stări emotive ce nu rareori le găsim proprii altor arte. Muzica lui Zoror are o plastică a scurgerii, o îmbinare de forme și culori sonore aproape vizuală deși totul se integrează într-o lume sensibilă puțin spectaculoasă, destul de calmă, caldă și învăluită mai mult de senzații decît de caractere definite.

Este foarte elocvent ce ne-a declarat referitor la ideile cuprinse în Concert : „Am început să-l compun într-o primăvară... am plecat de la analogii cu instabilitatea vremii, a aspectelor scurgerii timpului. Doream să cuprind acea așteptare a primăverii prin ceea ce poate fi ea ca împlinire, tendință spre frumos".

Într-una din cronicile apărute după concert, se alătura descrierii muzicii sale, cuvîntul „neoimpresionism" — cît se poate de potrivit. Ne putem gîndi, bineînțeles, la analogii în sensul esteticii impresioniste, nu în acela al tehnicii. Există în muzica lui Zorzor acea atmosferă de plutire și vag, acea picturalitate specifică, acea vibrație a luminii și imaterialitate a obiectelor (Ștefan Zorzor se ocupă și de pictură — la propriu — creînd lucrări pentru a căror valoare faptul ar trebui consemnat nu între paranteze).

Concertul pentru orchestră este o operă ce cuprinde întreaga gamă a particularităților la care ne-am referit. Este o luxuriantă îmbinare de linii și culori, de lumini difuze ori sclipitoare, de contururi și volume într-o organizare coerentă a spațiului, a dimensiunilor bine proporționate în timp. Totul se înscrie pe o evoluție sesizabilă a interpătrunderilor tuturor acestor elemente pînă pe culminația înregistrată de partea a III-a. Finalul este o con-

cluzie. Părțile sînt intitulate sugestiv : „Semne", „Umbre", „Seve", „Sfere".

Muzica lui Mihai Moldovan apare, chiar desprinsă din cadrul acestui concert, cu adevărat spectaculoasă. Este surprinzător acest lucru cu atît mai mult cu cît orientarea sa pare legată de o manieră uzitată frecvent la noi — prelucrarea de folclor. Mihai Moldovan este, într-adevăr, unul din compozitorii tinerei generații atașat în cel mai intim mod de folclorul românesc, însă atașamentul său se realizează prin găsirea unor inedite contacte, unor particulare unghiuri din care privește specificul național.

Puritatea expresiilor la care ajunge nu s-ar putea realiza pe baza unor prelucrări, Mihai Moldovan părînd a se identifica cu creatorul de folclor, creatorul anonim, ce cu rudimentare mijloace naște dintr-un ancestral tezaur esența de spiritualitate artistică cu adevărat unică. Rezultanta nu poate fi nici comparată, nici măsurată, poate nici apreciată. Constituie o valoare prin sine. De aceea remarca ce s-a făcut în unele cronici cu privire la anumite influențe provenind din muzica lui Enescu ori Strawinsky sînt neînsemnate, neesențiale, sînt firește asemănări existente în pînzele unor pictori ce lucrează după același model. Aprecierea făcută nu poate decît să-l flateze pe Mihai Moldovan întrucît viziunea sa ține de o altă modalitate de abordare a artei. Nu scrie o compoziție intitulată „Rituale" ci crează „Ritualele" ; nu suprapune unei spiritualități o tehnică aparte ci o face să se nască în anumite cadre pe care le fixează cu obiectivitatea conferită de tehnica ce-o posedă. Este, poate, procesul de făurire al creațiilor lui Brâncuși.

Inventivitatea lui Mihai Moldovan merge pe linia înfăptuirii cu pregnanță a unor specifice stări emotive. Nu aduce elementele limbajului folcloric în universul său ci el deschide cu o tehnică proprie, cu o viziune modernă în sensurile conținute de autenticele genuri populare.

Desigur, datorită acestui fel de a-și făuri muzica, nu arhitecturile clasice consacrate constituie terenul pe care Mihai Moldovan se realizează, ci simplele suite de caracter, eșalonările de cîntece, jocuri, expunerile statice succedate independent dar sclipitoare prin prezența lor. Unei atari muzici, în care structura este limpede, descoperită, clară, evidența cizelării celor mai mici amănunte, sporită, coeficientul de eroare ce intervine în cîntărirea proporțiilor poate fi dezastruos. Mihai Moldovan știe să echilibreze, simte, intuiește valoarea arhitectonicii, dar poate undeva un dozaj diferit al densității muzicii, al timpului muzical, ar da lucrărilor sale, în plus, senzația de obiect finit.

Este necesar a consemna, măcar în încheierea impresiilor comunicate aci pe marginea audiției celor patru lucrări atît de interesante, meritul Orchestrei Radioteleviziunii și în special al dirijorului Iosif Conta, al solistei Virginia Gudzichievici și al corului condus de Aurel Grigoraș, pentru punerea în valoare a acestei muzici.

LIVIU GLODEANU

„Incoronarea Popeii"

La noi, ca de altfel pretutindeni, anul acesta se sărbătoresc patru sute de ani de la nașterea lui Claudio Monteverdi, primul mare reprezentant al școlii italiene de operă.

Inițiativa de a prezenta în sala de concert „Încoronarea Popeii", ultima operă a lui Monteverdi, scrisă cu un an înaintea morții sale (1642), este cît se poate de binevenită. În ultimul timp, publicul bucureștean a avut prilejul să asculte și opera „Orfeu", madrigalul dramatic „Lupta lui Tancred și Clorinda" precum și multe madrigale ale renumitului compozitor italian.

În rîndurile de față nu ne vom ocupa de importanța lucrărilor lui Monteverdi, de actualitatea lor ; vom încerca doar să desprindem cîteva probleme, care se pun în fața acelora care reînvie muzica maeștrilor secolelor trecute.

Este știut că materialul muzical moștenit ce ne stă la îndemînă este extrem de incomplet (de exemplu, rar există partituri de orhestră). În consecință, operele muzicale din acele timpuri necesită o prelucrare, o nouă haină. Cu faptul că această haină — orchestrația — ar trebui să poarte liniile vestimentelor timpului, caracteristicile epocii, este azi toată lumea de acord. Prelucrătorii studiază cu migală posibilitățile instrumentelor vechi, folosite probabil, modul de întrebuințare a acestora cu scopul de a imprima muzicii autenticitatea, parfumul ei specific. S-ar putea să nu reușim întrutotul să ne închipuim cu exactitate felul în care a răsunat acum 3 secole și jumătate muzica lui Monteverdi, de pildă, pentru simplul fapt că oamenii de atunci nu beneficiau de magnetofon sau disc ; dar încercăm să ne apropiem cît mai mult de un ideal, e drept, închipuit.

Ludovic Baci, dirijorul concertului, a prezentat o versiune proprie, interesantă și cît se poate de autentică. Folosindu-se de instrumentele epocii (de pildă flautul drept, viola de gamba etc.) cînd acestea există, iar în alte cazuri înlocuindu-le cu altele, cît mai apropiate de cele ale timpului, el a realizat o orhestrație fidelă, colorată, ce servește în mod excelent muzica lui Monteverdi. Nu ne deranjează nici sunetele false ale flautului întrucît știm că ele provin dintr-o construcție imperfectă, în schimb savurăm tonul incandescent, pur, al instrumentului ce se combină perfect cu coardele. Ceea ce sugerăm este ca în asemenea ocazii să nu fie folosit orice instrument. Și în familia flautului drept există instrumente de calitate diferită. Am avut impresia că cei doi flauți piccolo n-au fost de prima calitate. Poate ar fi fost mai indicată înlocuirea flauților soprani cu flautul alto în fa sau cu cel în do (tenor). În orice caz prin aceasta s-ar fi obținut o sonoritate mai curată.

Deși s-a remarcat în general exigența dirijorului pentru un stil orchestral cît mai adecvat, nu înțelegem de ce au fost folosite la orgă, în cadrul acompaniamentului, registre cu caracter solistic. S-a rea-

lizat un lucru destul de straniu, sonoritatea obținută nu se împăca de loc cu stilul respectiv.

Dacă în realizarea partiturii orhestrale s-a manifestat deosebita grijă pentru o artă cît mai autentic monteverdiană, în concepția vocală n-am putut constata același lucru. În primul rînd, s-a procedat greșit la alegerea soliștilor. Cei în drept au pornit se pare din considerente extra muzicale. S-a avut în vedere, probabil, în primul rînd atragerea publicului prin intermediul unor nume sonore, a unor cîntăreți de prestigiu în operă. Să analizăm dacă acest procedeu este just și dacă își atinge scopul.

După părerea noastră, publicul care vine la un concert Monteverdi este altul decît acela care admiră pe marii noștri cîntăreți în sala de operă. Deci, este infructuoasă încercarea de a atrage pe acei oameni care iubesc muzica lui Verdi spre un Monteverdi astfel înțeles și redat. Mai departe. Credem că nu s-a meditat suficient asupra faptului dacă interpreții aleși corespund și în ce privește această muzică la fel de bine ca în muzica de operă curentă. Ni se va răspunde desigur, că ei trebuie să cînte doar într-o operă și nu într-un oratoriu. Da, perfect de acord „Incoronarea Poppeii" este o operă. Fără îndoială. Dar este ea scrisă în stilul operei secolului trecut? Oare nu se identifică caracteristicile stilistice ale operei de atunci cu cealaltă muzică, fie ea laică sau religioasă? Nu putem constata nici o deosebire de scriitură sau de construcție între operele și oratoriile lui Haendel. Diferența constă în faptul că opera se prezenta pe scenă iar oratoriul pe estrada de concert. Timpul cînd muzica de operă a început să se diferențieze de cea de concert este mult mai aproape de noi, lucru petrecut abia la începutul secolului al 19-lea.

Ținînd seama de toate acestea, credem că ar fi fost mai indicat să se apeleze la cîntăreți care s-au specializat în muzica preclasică și în special în oratoriu. Este natural că randamentul ar fi fost altul. Elisabeta Neculce-Cartiș, Cornel Stavru, Michaela Botez de pildă sînt eminenți interpreți de operă. Cu toate acestea, ei au fost puși în fața unor situații extrem de dificile. Cît de valoroși sînt, în Verdi de pildă (Stavru), în Wagner (Neculce-Cartiș), în Monteverdi nu au dat același randament. Lăsînd la o parte fizionomia scriiturii, această muzică cere altă impostație, altă emitere a sunetului decît acelea cu care sînt ei obișnuiți. De altfel există puțini cîntăreți care satisfac deopotrivă toate stilurile.

Pe Fischer-Dieskau poți să-l admiri în egală măsură în opera mozartiană, în Verdi, în opera modernă, în operetă, în oratoriu. Totuși, trebuie remarcat că în unele genuri, ca de pildă în oratoriu, în liedul francez, opera italiană alți interpreți sînt capabili să-l întreacă. Domeniul său preferat în care nu a fost egalat, rămîne totuși liedul și în special cel de Schubert și Wolf.

Deci, nimeni nu poate să reproșeze cîntăreților noștri că s-au specializat în opera secolului 19, după cum nici nu le putem cere să cînte la fel de bine în Monteverdi ca și în Verdi, de exemplu; dar ceea ce putem cere este ca să se apeleze la acei oameni care au dovedit a se fi specializat în această direcție.

Este o adevărată satisfacție să asculți vocea clară, strălucitoare a Emiliei Petrescu, să admiri cum deslușește toate tainele acelei linii melodice sinuoase, cu ce grație deapănă coloraturile. În interpretările ei se simte în orice moment că trăiește muzica, că se identifică cu ea. Este interpreta ideală pentru muzica preclasică, lucru confirmat și de succesele sale strălucite în străinătate.

Cu aceasta nu vrem să spunem să se renunțe complet la cîntăreții de operă din sala de concert, ci doar că factorii de răspundere trebuie să cîntărească mai bine pro și contra, de la caz la caz.

De pildă, alegerea Yolandei Mărculescu a fost fericită, ea achitîndu-se excelent de sarcina încredințată. Vocea ei cristalină se potrivește bine cu stilul preclasic. Agilitatea în execuția vocalizelor, dicțiunea clară, precizie ritmică, acuratețea intonației sînt calități cu ajutorul cărora tălmăcește cu extremă fidelitate linia melodică.

Lucruri frumoase se pot spune și despre Dionisie Konya. El s-a străduit în permanență să se acomodeze stilului. Dacă n-a reușit în permanență, faptul se datorește exclusiv lipsei de experiență în acest domeniu.

Valentin Loghin, în rolul său mic, a cîntat în maniera sa obișnuită, bine și îngrijit.

Subliniem încă odată că e departe de noi de a găsi o vină interpreților. Ei au dat în măsura posibilităților lor. Nu li se poate cere mai mult (în afara unei intonații corecte, Neculce-Cartiș și Sîrbu). Adevărul este că și dirijorul ar fi trebuit să lucreze mai mult cu interpreții, să-i ajute în găsirea mijloacelor vocale și muzicale cele mai adecvate, să-i îndrume către un stil mai perfect, așa cum se procedează, de regulă cu instrumeniștii.

Făcînd cunoscut publicului nostru comorile secolelor trecute, avem o înaltă îndatorire. Ele trebuiesc prezentate într-o formă cît mai perfectă, altfel se obține exact contrariul celor dorite.

A. PORFETYE

Tineri artiști

Nu putem explica cum timp de 16 ani Conservatorul „Ciprian Porumbescu" nu a programat nici o producție a claselor de compoziție! Alături de atîtea manifestări artistice — unele de un apreciabil nivel artistic — oferite de clasele de canto și instrumente, se cerea imperios necesar promovarea celor mai izbutite creații ale studenților de la secțiile de compoziție, viitorii maeștri ai muzicii românești. Trecînd peste unele serioase lipsuri — ne referim la faptul că nu au fost incluse cele mai valoroase lucrări, precum și la tălmăcirea mai mult decît discutabilă a multor piese — producția din acest an trebuie considerată ca un prețios punct de plecare, un început promițător...

Desigur că profesorii, conferențiarii, lectorii și asistenții respectivi vor fi obligați ca în anii următori să fie mult mai exigenți; deoarece catedra de compoziție a primei instituții muzicale a țării nu poate fi reprezentată decît la cel mai înalt nivel profesional!

În interpretarea expresivă a pianistei Magda Stănescu am putut audia *Sonata* pentru pian de Dan Buciu — anul V, clasa lector Tiberiu Olah. Este o lucrare valoroasă, ce se înscrie în linia sobră a unui convingător neoclasicism, în care, în ciuda unor inconsecvențe stilistice — ne referim la substanța celor două teme din prima parte — se impune o construcție solidă, o aleasă scriitură pianistică precum și un remarcabil simț al echilibrului și proporțiilor.

Tînărul compozitor Dan Ștefănică — anul V, clasa lector Anatol Vieru — nu a fost bine reprezentat prin cele 3 lieduri pentru voce și pian. Afirmăm aceasta, știind că autorul lor a depășit de mult faza respectivă, dînd lucrări de ample proporții, mai închegate și cu o mai pronunțată originalitate. La toate acestea trebuie adăugată și prezentarea slabă — cu imprecizii ritmice și intonaționale — dată de Cristian Mihăilescu, în evident decalaj cu acompaniamentul pianistei Liliana Iacobescu. Să nu uităm că avem de-a face cu o școală superioară, în care nu ar trebui să se mai pună în discuție probleme elementare !

Simplistă și neconvingătoare poate fi considerată, după părerea noastră, *Sonata* pentru pian de Anton Dogaru — anul V, clasa lector Tiberiu Olah. Melosul insuficient de pregnant, armonia monocromă și schematică, polifonia aproape inexistentă precum și scriitura pianistică stîngace ar fi trebuit să dea mai mult de gîndit celor ce au programat-o căci, realmente, nu i-au făcut un serviciu în felul acesta. În plus, redarea compozitorului ni s-a părut foarte timidă.

Sonata pentru vioară și pian a lui Dan Mercureanu — an IV, clasa prof. Mihai Jora — ne indică în mod clar că autorul are un pronunțat simț al spiritului muzicii de cameră. Lucrarea este bine construită, cu o echilibrată tratare timbrală, și conține o substanță melodică-armonică încadrată într-un stil unitar. Pe viitor, compozitorul va trebui să găsească soluții mai contemporane, părăsind lumea muzicală oarecum anacronică a romantismului veacului trecut. Reușită prezentarea violonistului Radu Jelescu și a compozitorului la pian.

Plină de sensibilitate și fină muzicalitate datorită unei subtile transfigurări a folclorului românesc din Transilvania, ni s-a înfățișat *Suita pentru pian* de Paul Rogojină — anul IV, clasa prof. Tudor Ciortea. Melosul modal, verva armonică — din care nu au lipsit atrăgătoare combinații politonale și mai ales specularea eficientă a tuturor posibilităților pianistice, fără a recurge la efecte exterioare — au constituit realele calități ale piesei, evidențiate prin aportul substanțial al compozitorului și în calitate de dotat pianist. Sîntem convinși că anumite influențe bartokiene — nu întotdeauna organic integrate în discursul muzical — vor fi eliminate în viitoarele sale opusuri.

Punctul cel mai interesant al serii l-a atins *Sonata* pentru pian de Grigore Nica — anul V, clasa lector Aurel Stroe — beneficiind de aleasa tălmăcire a pianistei Ioana Minei. Ea se prezintă ca o lucrare de factură neoclasică, însă originală și de un fermecător lirism, cu o substanță melodică și armonică bine conturată. Se simte că tînărul compozitor a ajuns la începutul maturității artistice și că mijloacele de expresie, inspirate de tehnica componistică neomodală a secolului nostru, nu devin scop în sine, ci un mijloc fin care poate să exprime un bogat conținut de idei și sentimente.

În pofida unei „citiri" neconvingătoare — credem că formația condusă de dotatul asistent Paul Staicu, pe care îl apreciem în mod deosebit atît în calitate de dirijor cît și ca instrumentist, nu a beneficiat de un număr suficient de repetiții — *Concertul pentru 12 instrumente* de Cornelia Tăutu — anul VI, clasa prof. Mihail Jora — reliefează incontestabilul talent al compozitoarei. Am apreciat o muzică polifonică concisă, de proveniență neobarocă în general, cu o plăcută învesmîntare timbrală. Desigur că anumite „goluri" în orchestrație, precum și unele momente mai puțin inspirate în substanța conținutului, sînt inerente începutului. Să nu uităm că un gen atît de pretențios a fost abordat de către George Enescu abia la sfîrșitul vieții ; și sub acest raport, străduința Corneliei Tăutu ne apare onorabilă și demnă de a i se acorda toată încrederea pentru viitor .

DORU POPOVICI

Muzică de cameră

Muzica de cameră este un teren vast, care permite interpretului să-și valorifice pe deplin dotarea sa naturală și în care exigența adaptării la ansamblu îi solicită permanent controlul rațional al afectelor, pentru realizarea unei construcții sonore inteligente, purtătoare a unui mesaj coerent.

Prin confruntarea intențiilor interpretative ale celor care alcătuiesc formația, muzica de cameră prilejuiește cultivarea unui plus de luciditate, calitate inerentă unui interpret modern.

Activitatea într-un ansamblu de cameră permanent este un mijloc complex de educație muzicală la care se adaugă și avantajul însușirii unor deprinderi de studiu disciplinat și organizat. Iată pentru ce în momentul de față la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* se acordă o deosebită atenție îndrumării formațiilor instrumentale studențești.

Neignorîndu-se importanța deosebită a contactului cu scena, atît de necesar tinerilor noștri muzicieni, în 1966 s-a înființat la Conservatorul din București orchestra de coarde „Camerata", condusă de prof. Dumitru Pop, orchestră care în răstimp de un singur an a reușit să-și însușească o frumoasă ținută artistică relevată cu ocazia fiecărui concert pe care l-a susținut.

Cîntînd cu precădere un repertoriu de muzică preclasică și contemporană, această orchestră constituie o școală extraordinară pentru studenți, oferindu-le posibilitatea familiarizării cu stiluri muzicale aparent atît de diferite. Spunem aparent deoarece stilul interpretativ al orchestrei „Camerata" este foarte unitar, dovedind din partea dirijorului o înțelegere profundă a afinității dintre muzica preclasică și cea contemporană, afinitate tradusă în arta interpretativă prin realizarea unor planuri sonore contrastante

bine delimitate, prin sobrietate în expunere și prin obținerea unei tensiuni interioare străine de efluvii invadatoare.

Repertoriul orchestrei cuprinde muzică de Corelli, Vivaldi, B. Marcello, Telemann, J. S. Bach, Strawinsky, și Britten. Un loc important în acest repertoriu îl ocupă muzica românească, viu reprezentată prin Enescu, Alfred Alessandrescu, Ion Dumitrescu și Sigismund Toduță.

Una dintre preocupările fundamentale ale orchestrei este acuratețea execuției tehnice. În acest sens, ținînd seamă de faptul că ansamblul este înființat relativ recent, menționăm deosebita omogenitate a partidelor, sunetul foarte îngrijit și de calitate, precizia ritmică și coloritul timbral diferențiat. Nu este neglijat nici un amănunt tehnic care ar contribui la realizarea unei atmosfere de expresie potrivită cu partitura redată. Inteligența și sensibilitatea acestor tineri interpreți converg, izbutind să creeze un discurs muzical logic și convingător, în care ascultătorul sesizează dozajele de dinamică și intensitate, ca reliefări ale unei linii ample ce străbate lucrarea de la primul sunet pînă la ultimul.

Aceste realizări constituie pentru studenți un stimulent deosebit, cultivînd o ambianță de muncă și spirit de responsabilitate. Fără îndoială însă că fiecare membru al formației trebuie să depună în continuare o muncă stăruitoare pentru ridicarea nivelului tehnic individual.

Susținuta activitate concertistică a orchestrei în cadrul vernisajelor expozițiilor de pictură, organizate de Muzeul de artă al R. S. România, contribuie la creearea unei atmosfere de elevație spirituală, rodnică pentru dezvoltarea unui orizont cultural multilateral.

Admirabilul început de drum al orchestrei „Camerata" ne îndreptățește să așteptăm cu încredere realizările ei viitoare, activitatea sa constituind pentru studenții Conservatorului un exemplu de seriozitate și atașament față de muzică.

CORNELIA TĂUTU

Viitori artiști

An de an audițiile claselor de interpretare a școlilor și liceelor de muzică din Capitală relevă talente noi și valoroase.

Din multitudinea audițiilor date în acest sfîrșit de an școlar spicuim pe cele mai reprezentative : Concertul coral al claselor II—IV, V—VII, împreună cu Orhestra de cameră a Liceului de muzică nr. 1 și Concertul absolvenților de la Liceul de Muzică nr. 2.

Deși lucrări de mai puțină substanță muzicală — cum sînt concertele de Vieuxtemps sau Wieniawski, chiar Dvorak (vioară) sau Lalo (violoncel) — mai sînt încă prezente în sălile de audiții (probabil pentru a le compensa lipsa din viața noastră muzicală), repertoriul actual al absolvenților cuprinde și capodopere ale muzicii instrumentale de la Bach și Vivaldi, Mozart sau Beethoven, la Schumann și Liszt, ca și lucrări aparținînd compozitorilor secolului XX sau școlii românești de compoziție. Un veritabil microrecital a fost susținut în cadrul audiției absolvenților Liceului de Muzică nr. 2, de către eleva Ruxandra Anastasescu — clasa de pian a prof. I. Popișteanu ; un adevărat tur de forță, poate puțin obositor pentru vîrsta elevei : Bach — *Preludiu și fugă în fa minor*, Beethoven — *Sonata în la bemol major*, două părți dintr-o sonată de Brahms, un Studiu de Liszt și Scherzo de Dan Contantinescu. Admirabil întocmit, programul obligă. Angajată treptat în realizarea lui, eleva dă o evidentă probă de muzicalitate și gîndire continuă, judicios îndrumată în special în prima parte a sonatei de Brhams.

Temperamental diferită de colega ei, Doina Dacian — clasa de pian a prof. M. Siminel — construiește *Sonata în si bemol major* de Beethoven într-o viziune realmente clasică, echilibrată : un discurs muzical firesc condus, susținut de o vigoare a tonului aproape bărbătească. Îmbucurător rămîne faptul că în cadrul diverselor clase de interpretare se acordă o atenție cu totul particulară diverselor lucrări ale lui J. S. Bach.

Departe de a constitui un simplu conformism pedagogic, prezența lor în repertoriul curent constituie o realitate vie, un inestimabil domeniu de îmbogățire spirituală pentru fiecare muzician. Reușite în această privință constituie cîteva din realizările elevilor claselor instrumentelor de coarde. *Preludiul în mi major pentru vioară solo* a fost interpretat de Alexandru Gavrilovici — clasa prof. A. Sarvaș — cu strălucire sonoră, susținută de o atentă observare a detaliului ; Mircea Palade — clasa de violoncel a prof. G. Cocea — dovedind o justă gîndire muzicală, relevă frumuseți grave și austere în Sarabanda de J. S. Bach. Temperament dinamic de o vigoare deosebită, Iosif Calaf — clasa prof. N. Iliescu — realizează în *Concertul pentru violoncel* de Dvorak o evoluție emoțională amplă ; la rîndul său, Radu Ion — clasa de clarinet a prof. St. Popescu — reușește o susținere muzicală de prestanță în special în partea lentă a Concertului de Weber. O adecvată înțelegere a stilurilor ne-au arătat de asemenea Boicu Leonard — clasa de fagot a prof W. Barghiel — și Mihai Alecu — clasa de oboi a prof. I. Stegaru, în interpretarea respectiv a concertelor de Mozart și Haydn.

Prezențe valoroase în cadrul audiției au constituit de asemenea elevii Carmen Alecu, Valentina Văduva, Ștefan Ilie, I. Tudoran, Valeriu Rădulescu, de la clasele de corzi și Eugenia Tonescu și Eugen Gheorghe de la percuție.

În cadrul aceleiași seri de audiții Liceul de Muzică nr. 1 a prezentat cu ocazia „Zilei Copilului" un concert coral. Rod al unei susținute munci conduse de profesorii : Ana Motora-Ionescu, cu clasele 2—4 și Nicolescu Nicolae la clasele 5—6, concertul a constituit o vertiabilă revelație în special prin căldura și comunicativitatea interpretării, prin participarea afectivă angajată a copiilor.

Cert rămîne faptul că atît pentru public cît mai ales pentru interpreți, cîntul coral poate determina reale satisfacții ; inefabilul emoției muzicale poate fi într-adevăr atins numai prin coordonarea justă și operativă a efortului interpretativ al tuturor parti-

cipanților. Repertoriul a inclus în special piese ale compozitorilor români contemporani sau ale înaintașilor muzicii noastre, cîntece pionierești sau din folclorul copiilor, deosebit de apreciate pentru prospețimea, farmecul și savoarea execuției. Urmînd tocmai această linie a interpretării considerăm că în program puteau fi incluse și piese ale prerenașterii italiene sau franceze, cîteva din coralurile de Bach sau corurile pentru copii ale lui Bartók.

Partea a doua a programului — concertul orhestrei de cameră a școlii condusă de prof. G. Romașcanu — a inclus lucrări din repertoriul preclasic: Concerte de Corelli și Vivaldi. Organism muzical în perpetuă înnoire, Orchestra de cameră, admirabil coordonată în compartimentele ei cunoaște o remarcabilă disciplină de ansamblu, o execuție omogenă și echilibrată.

Audițiile menționate ne-au prilejuit audierea unui număr apreciabil de tineri, dornici de a-și consacra eforturile și talentul domeniului atît de complex al interpretării muzicale; împlinirea acestor talente o așteptăm în cadrul viitoarelor audiții. De asemeni, scoțînd în evidență pe cei mai dotați ne-am permis să relevăm în special aspectele ce denotă o evoluție interesantă și de perspectivă a viitorilor artiști.

În consecință, credem că nu greșim afirmînd că audițiile liceelor de muzică din Capitală completează în mod fericit ansamblul vieții noastre muzicale, conferindu-i aceea notă tinerească proprie vîrstei atît de fragede a interpreților.

DUMITRU AVAKIAN

Două debuturi

Vizionarea unui spectacol la Teatrul de Operă și Balet al R.S.R. ne-a oferti prilejul să consemnăm două debuturi interesante.

Este vorba de apariția în rolul Violetei Valéry din Opera *Traviata* de G. Verdi a tinerei sporane Victoria Bezetti și prezența la pupitru a cunoscutului dirijor ieșan Ion Baciu.

Debutul Victoriei Bezetti ne-a demonstrat incontestabile calități vocale ale acesteia — cu deosebire în registrul acut și mediu — și un joc scenic adecvat trăirii și redării tristului destin al Violetei.

Handicapată la început de tracul inerent unui asemenea debut, avem însă convingerea că repetarea acestui rol — potrivit talentului și fizicului Victoriei Bezetti — îi va aduce în viitor o mai mare siguranță.

În ceea ce-l privește pe I. Baciu pe care nu-l cunoșteam în postura de dirijor de operă, trebuie s-o spunem că a constituit o plăcută surpriză.

Buna cunoaștere a partiturii, siguranța și precizia intrărilor, au constituit elementele de bază care i-au permis o redare cît mai autentică a muzicii lui Verdi.

Am apreciat alegerea justă a tempo-urilor ceea ce a asigurat muzicii o linie cursivă contrară unor „rubato-uri" prost înțelese ce determină pînă la urmă o lîncezire a acțiunii, a dinamicii scenice.

Cu excepția unor mici decalaje, orchestra a răspuns prompt și s-a lăsat „modelată" dîndu-ne prilejul să apreciem nivelul și valoarea ei artistică.

Subliniind inițiativa pozitivă a direcției Operei în privința unor astfel de debuturi, ne îngăduim două propuneri. Prima se referă la necesitatea de a se consemna în programul de sală asemenea apariții, pentru ca publicul din sală să fie avizat. A doua propunere privește regia în sine a acestui spectacol, căci ni se pare că a sosit momentul pentru ca ea să fie substanțial revizuită.

D. B.

Timișoara

La sfîrșit de stagiune, Filarmonica Banatul a avut o lăudabilă inițiativă de a include în programul concertelor o lucrare românească de proporții mai ample, în primă audiție, „Simfonia cantabile" de Theodor Grigoriu.

Realizată în versiunea definitivă în 1966, lucrarea a fost concepută în linii mari în 1950, marcînd un anumit moment în căutările creatoare ale compozitorului. În aceea epocă cunoașterea marilor opere ale lui Enescu și Bartók pregătea lent dar solid, în toată plenitudinea, gîndirea muzicală care se inspiră din melosul popular. Caracteristic pentru „Simfonia cantabile" este mai degrabă o muzicalitate comunicativă în care predomină lirismul, decît amplele desfășurări simfonice și marile tensiuni dramatice.

Dirijorul A. Sumski a prezentat această lucrare la un nivel artistic convingător, scoțînd în evidență acel lirism de care aminteam. Publicul a primit cu interes lucrarea lui Theodor Grigoriu, apreciind totodată și calitatea execuției. În același program au figurat două lucrări concertante, una rar auzită, iar cealaltă frecvent întîlnită în programele de concert, și anume Concertul pentru flaut, harpă și orchestră de Mozart (soliști M. Mihai — flaut și Carmen Surlașu-Lupanu — harpă) și Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski, avînd ca solistă pe cunoscuta interpretă sovietică Roza Fain.

Am apreciat muzicalitatea celor doi soliști care în concordanță stilistică și cu o frumoasă stăpînire tehnică în fiecare din cele trei părți ale concertului, au reușit, împreună cu acompaniamentul orchestral discret și nuanțat, să creeze o atmosferă autentic mozartiană. Îi dorim tinerei soliste Carmen Surlașu-Lupanu, care vădește o remarcabilă tehnică și un sunet amplu, de calitate, o mai frecventă apariție pe scenele de concert.

Programul s-a încheiat cu concertul de Ceaikovski. Roza Fain interpretează acest concert cu o maturitate de expresie romantică, nu lipsită de echilibrul care se impune interpretării lucrărilor de acest gen. Sunetul ei, de o mare claritate, tehnica ce atestă o celebră școală violonistică, sensibilitatea și vigoarea ei au entuziasmat pe ascultători.

Orchestra și dirijorul au acompaniat-o admirabil. Am dori ca acest nivel să fie păstrat și în acompaniamentul pe care orchestra Filarmonicii din Timișoara și dirijorul ei le vor asigura în cadrul apropiatului festival George Enescu.

C. B.

Prezențe peste hotare

Cîntînd sub bagheta dirijorului Napoleone Annovazzi, pentru a doua oară pe scena Operei mari din Dublin, în *Don Carlos* și *Adriana Lecouvreur*, Vorica Cortez, Ion Piso și Nicolae Florei s-au bucuart de succese pe care presa irlandeză le-a consemnat de fiecare dată.

„Irish independent" din 7.VI. scrie sub semnătura lui Mary Mac Goris, între altele : „Nicolae Florei a reușit să sugereze, în chip interesant, răceala distantă a lui Filip al Spaniei. Vocea sa bogată, egală, cu toate că ar fi putut fi mai expresivă la sfîrșitul actului II, l-a ajutat să evoce caracterul celui ce a fost, pe drept cuvînt, permanentul și temutul centru al uraganului dezlănțuit.

Romanticul don Carlos al lui Ion Piso a fost cîntat cu căldură și simțire iar Viorica Cortez, cu toate că nu pe deplin liberă în voce, a fost o spirituală și convingătoare Eboli." *Evening Herald* subliniază că „A fost opera cea mai bine cîntată în acest sezon, protagoniștii fiind cei trei cîntăreți români. Realizarea de prim plan a fost aceea a Viorichii Cortez în prințesa Eboli. Ea are o voce dramatică, o apariție gingașe și este o excelentă actriță. În prima scenă din actul al treilea a făcut o impresie imensă, ovațiile ce i s-au adresat fiind pe deplin meritate.

Rolul titular a fost ținut de Ion Piso. Tenor liric, el a făcut o figură galantă și cîntul său dulce a fost unanim apreciat. Nicolae Florei a fost, cu vocea sa bogată, un impresionant rege Filip".

Despre Ion Piso, care a cîntat în opera *Adriana Lecouvreur*, Charles Acton, de la *Irish Times* scrie : „Calitatea vocii sale e foarte frumoasă iar frazarea, totdeauna muzicală ; cîntul și mișcarea sa scenică au un caracter convingător".

★

Pianistul Corneliu Gheorghiu a întreprins un turneu în Republica Federală a Germaniei, prezentînd o serie de recitaluri în orașele Recklinghausen, Bielefeld, Datteln, Dülmen, Haltern, Lüdinghausen și Emsdatten.

Presa germană a publicat numeroase cronici dedicate acestor manifestări, exprimîndu-și prețuirea pentru arta pianistului român, salutînd totodată prilejul astfel oferit de a cunoaște mai bine creația contemporană românească precum și nivelul artei noastre interpretative.

Sub titlul „Gheorghiu entuziasmează publicul", criticul Peter Severin scria în WESTDEUTSCHE ALLGEMEINE : „O tehnică enormă și plină de firesc, care redă tonul precis și viu pe toată întinderea pianului, permite pianistului să se concentreze cu totul asupra interpretării. O muzicalitate intensă și o siguranță de stil de-a dreptul halucinantă, își găsesc confirmarea într-o trăire esențială. În mare formă și cu un elan antrenant, a redat — în final — *Polonеza* în la bemol major de Chopin — ca odinioară Joseph Pembauer. Într-adevăr, ne-a copleșit."

RUHRNACHRICHTEN menționa : „Ca recunoscător omagiu pentru marele muzician George Enescu, programul a cuprins *Sonata* acestuia în Re major (op. 24, Nr. 3). Pe lîngă sonoritățile patriei sale, domină o muzică viguroasă și contemporană ; în partea de mijloc strălucesc culori gingașe, în genul impresionismului francez. Imagini de cea mai rafinată tehnică pun interpretului probleme din cele mai mari — însă Corneliu Gheorghiu a rezolvat aceste dificultăți cu o dezinvoltură uluitoare."

În RECKLINGHAUSER ZEITUNG, muzicologul Friedrich Böhmer a fost impresionat de materialul motivic al sonatei enesciene, arătînd că „este folosit cu totul transparent, cu nerv și rafinament, într-o sonoritate delicată. Redarea a fost copleșitoare și intensă din punct de vedere al coloritului." Referindu-se la interpretarea repertoriului schumannian („Romanța" în fa diez major, „Arabesca" op. 18 și „Rămas bun" — din ciclul *Scene de pădure*), Böhmer arată că „această substanță poetică nu putea fi cuprinsă mai bine de un pianist german".

Pe de altă parte, Lothar Huesmann arăta — în EMSDETTENER VOLKSZEITUNG — că „trăirea acestui pianist rezidă tocmai acolo unde se cer smulse pianului efecte orchestrale." Și, pornind de la o constatare asemănătoare, WESTFÄLISCHE ZEITUNG scria următoarele despre *Sonata a III-a* de George Enescu, piesă pe care o apreciază ca fiind, fără echivoc, punctul central al recitalului : „Aceste trei părți ale *Sonatei*, concepute pe fundalul unui univers sonor impresionist-romantic cu un simț al formelor situat între Brahms și Reger — fără a fi însă creația epigonică a unui grup oarecare — au permis lui Corneliu Gheorghiu toate posibilitățile conturării interpretative, mai cu seamă în partea a doua pe care am denumi-o „meditație visătoare". Finalul spumos, cu micile-i motive smulse clapelor, ar purta cel mai bine denumirea de *Caprice*."

„Idealul și valoarea estetică" de Ion Pascade

Descătușarea deplină a personalității umane — țel nobil al socialismului — este condiționată nu numai de înlăturarea pentru totdeauna a relațiilor sociale generate de exploatare și servitute, dar și de un proces complex și îndelungat de reintegrare a omului în sistemul valorilor eterne ce se numesc adevărul, binele, dreptatea, frumosul. Acestei din urmă valori — a frumosului — lumea socialismului îi acordă o importanță dintre cele mai mari, pentru că accesul general la frumos, frecventarea lui, constituie pe lîngă o sursă de mari satisfacții spirituale, condiția însăși a activității omenești de fiecare zi. Într-o societate în care fiecare om devine un adevărat creator de bunuri materiale și spirituale, în care specializarea se împletește armonios cu tendința de universalitate, de cuprinderea largă a înfăptuirilor spirituale ale omului, frumosul apare ca element indispensabil al oricărei activități, exercițiu pentru înțelegerea superioară a rosturilor vieții. Esteticienii vorbesc pe bună dreptate

despre un anume proces de „democratizare a frumosului". Acest proces este real și necesar.

Dată fiind această importanță — confirmată tot mai mult de viață — criteriile sociale de apreciere estetică se cer determinate cu o precizie sporită. Studiile din trecut, abordînd această problemă sînt deficitare, fie din cauza poziției idealiste de pe care se discută fenomenul (sau numai a elementelor de estetică idealistă) fie din cauza cuprinderii unilaterale a aspectelor teoretice și practice.

Principalul merit al volumului *„Idealul și valoarea estetică"* de Ion Pascadi constă în faptul că încearcă și reușește în bună măsură să sintetizeze, într-o expunere ce are mai curînd caracterul unui eseu decît al unui tratat, principalele rezultate ale cercetării marxiste în domeniul atît de delicat al axiologiei estetice. După ce sînt definite sistematic, în lumina cercetării contemporane, categoriile-cheie ale domeniului, *idealul, creația, valoarea,* autorul pătrunde în miezul chestiunii — coordonatele axiologice ale esteticului — reconstituind, într-o argumentație, pe cît de bogată pe atît de convingătoare, geneza și evoluția fiecăruia dintre categoriile amintite, în scopul curățirii acestora de încărcătura de echivoc atribuită de estetica idealistă sau de utilizarea lor improprie — cu singurul scop de a le transforma în instrumente precise în cercetarea și stabilirea ierarhiei valorilor. Metoda de lucru aleasă de Ion Pascadi a fost de a contrapune permanent afirmațiile științei marxiste celor idealiste, prin raportări și disocieri, unele chiar polemice, ceea ce a făcut pe unii recenzenți ai volumului să descopere pe alocuri un anume ton didacticist ; aprecierea era după părerea noastră superficială dat fiind că expunerea, pentru a deveni convingătoare, nu se putea lipsi de numeroasele precizări istorice oferite.

Capitolele despre natura obiectivității valorii estetice, despre valorificarea estetică, despre raportul dintre ideal și real în artă ni s-au părut de un interes deosebit. Exemple numeroase, extrase din domeniul artelor (și aici este locul să remarcăm cuprinzătoarea informație a autorului în multe ramuri ale artei — literatură, teatru, muzică, arte plastice) conduc cu fapte concludente din istoria artelor, într-un mod firesc, către concluziile propuse. Mai ales în tratarea unei probleme de delicatețea celei privind obiectivitatea lumii valorilor, autorul își conduce cu multă și sigură competență cititorul la înțelegerea justă a unei chestiuni atît de controversate.

Cîteva probleme de estetică își găsesc, de asemenea în volumul lui Ion Pascadi o rezolvare fericită. Astfel, tratînd raportul dialectic dintre valorile materiale și cele spirituale — abordate nu cu mulți ani în urmă cu destulă neînțelegere — autorul dovedește finețe atunci cînd exclude orice determinări mecanice, simpliste, în analiza acestui fenomen de o mare unitate.

Mai departe, atunci cînd reia discuția despre rolul social al artei și combate teza pretinsei sale autonomii absolute, autorul vine cu precizări foarte utile spre a înlătura interpretările vulgare, demonstrînd în ce constă acea relativă independență, obiectiv reală, la care se referă tot mai des estetica științifică a secolului nostru.

Pentru interesul expunerii unor probleme de estetică tot mai frecvent discutate, pentru precizarea inteligentă a poziției științei contemporane în domeniul idealului și valorii estetice, pentru calitățile sale ce decurg dintr-o informație la zi și, în sfîrșit, pentru fraza limpede și precisă, cartea lui Ion Pascadi merită o atenție deosebită din partea publicului sensibil la aceste probleme și în special pentru artiști, cărora volumul le oferă un util și binemeritat mijloc de clarificare teoretică.

MIRCEA SIMIONESCU

Expoziția „muzica în lume"

Magazinul *Muzica* din București a găzduit între 7—22 iunie a.c. prima expoziție din ciclul „Muzica în lume", Momente ale Școlii muzicale Vieneze, organizată sub auspiciile Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România. Ciclul urmărește să prezinte (în imagini, cărți, discuri, partituri etc.) cîteva din cele mai importante școli muzicale „din lume", legate de anumite personalități sau momente istorice.

Expoziția se deschide cu *Panorama Vienei* avînd în prim plan *Domul Sfîntul Ștefan ;* printre imaginile vieneze trebuie semnalate Opera de Stat (cu fotografii din spectacole, printre care cîteva de Mozart, Richard Strauss, Alban Berg etc.) și *Opereta.* Urmărind evoluția muzcii în opera compozitorilor vienezi ne întîlnim cu imagini din Salzburg (o panoramă, Festspielhaus etc.) sau și din alte colțuri ale Austriei (Casa unde s-a născut Fr. Schubert, Casa din Rohrau, Austria de jos, locul natal al lui J. Haydn etc.).

Panourile principale sînt ocupate de portrete iar vitrinele de opere ale principalilor compozitori vienezi, de la Mozart și Haydn la Gottfried von Einem, Friederich Cerha (reprezentant al avangărzii muzicale vieneze, dirijînd ansamblul sau „Die Reihe"), Alfred Uhl, Hans Jelinek etc. Marii dirijori și regizori care-au trăit sau au trecut prin Viena apar în ample montaje de imagini : Karl Böhm, Herbert von Karajan (în dubla postură de dirijor și regizor), Günther Reinnert, Willy Boskowsky, George Georgescu etc.

Cromatica acestor montaje vieneze e completată cu scene din opere, ca *Dansurile polovțiene* de Borodin (coregrafia : Aurel Milloss) Dietrich Fischer — Diskau în *Falstaff* de Verdi, cu schițe de decor de Günther Schneide — Siemssen (Walkiria de R. Wagner, 1967) sau cu reproducerea frescelor lui Moritz von Schwindt de la Opera de stat.

Discografia expoziției e reprezentată prin selecțiuni din imprimările Caselor *Eterna (Electra* de Richard Strauss), *Amadeo (*Selecțiuni din Alfred Uhl, Erich Urbanner, Friedrich Cerha), *Decca (Symphonia nr. V, B-dur* de Anton Bruckner), *RCA* (Mozart și Haydn, sub bagheta lui H. von Karajan),*Electrola* (Beethoven dirijat de Wilhelm Furtwängler).

Muzicologul George Sbîrcea, care a alcătuit expoziția a prezentat și filmul documentar : Muzica la Salzbrug în jurul anului 1 500.

EMIL MANU

Cuprinsul

*** Marea sărbătoare națională a poporului român 1

Ion Dumitrescu
Cu inima plină de nobile certitudini 3

*

*** Semicentenarul unor glorioase pagini istorice planșă

Ioan D. Chirescu (muzica) Petre Ghelmez (versuri)
Cîntec eroilor neamului planșă

MOȘTENIREA MUZICALĂ

Octavian Cosma
Oedip și unele aspecte ale conceptului național în muzica enesciană 5

Dumitru Bughici
Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu 8

Grigore Constantinescu
„Trio în la minor" de George Enescu 13

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

Clemensa Firca
Cîntece de Alfred Mendelsohn pe versuri de Mariana Dumitrescu 17

Costin Miereanu
Lucrări corale de Sigismund Toduță 20

Alex. Sumski
Simfonia a II-a de Andrei Porfetye 23

Lucian Grigorovici
Șantier de creație 25

DE PESTE HOTARE

William Mann
Muzica în Anglia astăzi 27

George Manoliu, Ștefan Niculescu
Săptămînile festive vieneze 32

★

NOTE 35

CONCERTE-SPECTACOLE

Gr. C.
Baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, în premieră 36

Liviu Glodeanu
Tribuna tinerilor compozitori 38

A. Porfetye
„Încoronarea Popeei" 40

Doru Popovici
Tineri artiști 41

Cornelia Tăutu
Muzică de cameră 42

Dumitru Avachian
Tineri artiști 43

D. B.
Două debuturi 44

Timișoara 44

Prezențe peste hotare 45

Mircea Simionescu
„Idealul și valoarea estetică" de Ion Pascadi 45

Emil Manu
Expoziția „Muzica în lume" 46

Sommaire

*** La grande fête nationale du peuple roumain 1

Ion Dumitrescu
Le coeur plein d'une noble certitude 3

*** Le cinquantième anniversaire des faits historiques pleins de glorie 3

Ioan D. Chirescu (la musique), Petre Ghelmez (les vers) Aux héros du peuple

L'HERITAGE MUSICAL

Octavian Cosma
L'Opèra „Oedipe" — quelques aspets du concept national dans la musique d'Enesco

Dumitru Bughici
Traits spécifiques de la forme dans les sonates de George Enesco 8

Grigore Constantinescu
„ Trio en la mineur" de George Enesco 13

CREATION ROUMAINE

Clemansa Firca
Chansons d'Alfred Mendelsohn sur vers de Mariana Dumitrescu 17

Costin Miereanu
Oeuvres chorales de Sigismund Toduță 20

Alex. Sumski
La 2-ème Symphonie d'Andrei Porfetye 23

Lucian Grigorovici
Nouvelles oeuvers 25

DE L'ETRANGER

William Mann
La musique en Grande-Bretagne, aujourd'hui 27

George Manoliu, Ștefan Niculescu
Les semaines festives de Vienne 32

NOTES 35

CONCERTS-SPECTACLES

Gr. C.
Le ballet „Prince et mendiant" de Laurențiu Profeta, en première 36

Liviu Glodeanu
La tribune des jeunes compositeurs 38

Andrei Porfetye
„Le couronnement de Popée" 40

Doru Popovici
Jeunes artistes 41

Cornelia Tăutu
Musique de chambre 42

Dumitru Avachian
Jeunes artistes 43

D. B.
Deux débuts 44

Timișoara 44

Présences a l'étranger 45

Mircea Simionescu
„L'Idéal et la valeur ésthètique" de Ion Pascadi 45

Emil Manu
L'exposition „La musique dans le monde" 46

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA CENTRALĂ

muzica

SEPTEMBRIE
1967
9

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRA
S.B.C.

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 9 SEPTEMBRIE 1967

Deschiderea festivă a celui de al IV-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu"

În seara zilei de 5 septembrie a avut loc în Sala Mare a Palatului Republicii Socialiste România deschiderea festivă a celui de al IV-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu".

În loja oficială au luat loc tovarăşii: Nicolae Ceauşescu, Chivu Stoica, Ion Gheorghe Maurer, Gheorghe Apostol, Emil Bodnăraş, Alexandru Drăghici, Leonte Răutu, Vasile Vîlcu, Ştefan Voitec, Florian Dănălache, Petre Lupu, Manea Mănescu, Dumitru Popa.

La festivitate au participat personalităţi ale vieţii noastre muzicale, oaspeţi şi concurenţi prezenţi la Festival, membri ai corpului diplomatic precum şi o numeroasă asistenţă.

După cuvîntul de deschidere rostit de Ion Pas, preşedintele Comitetului de organizare a celui de al IV-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", au vorbit: Pompiliu Macovei, preşedintele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii Compozitorilor şi Henri Gagnebin, preşedintele Federaţiei Concursurilor Internaţionale de Muzică.

A urmat un concert festiv susţinut de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" dirijată de Antonin Ciolan, care a interpretat Simfonia I-a în mi bemol major de George Enescu.

Cuvîntul de deschidere rostit de Ion Pas

— președintele Comitetului de organizare a Concursului și Festivalului —

Stimați tovarăși,
Doamnelor și domnilor,

Îmi revine, din partea Comitetului Național de Organizare, cinstea deosebită de a declara deschisă a IV-a ediție a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu" — faptă de omagiere a creatorului și interpretului de geniu pe tărîmul artei muzicale, integrat prin tot ce-a făurit și a dăruit, de-a lungul vieții sale, în conștiința universală.

George Enescu este și va rămîne una din marile noastre mîndrii — personalitatea sa complexă și atît de înzestrată întruchipînd trăsăturile sufletești ale poporului român, caracterizate prin permanentele sale aspirații spre mai bine și mai frumos.

În numele Comitetului Național de Organizare și al dumneavoastră, al tuturor, salut prezența în mijlocul nostru, a înalților conducători de partid și de stat, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Comitetului Central al P.C.R.

Urări de bun-venit adresez oaspeților de peste hotare — personalități de mare prestigiu ale vieții muzicale care, ca și în trecut, prin notorietate și competență, dau manifestărilor noastre autoritate și strălucire ; care — în cea mai mare parte a lor prieteni, colaboratori sau elevi ai lui George Enescu — se alătură nouă în exprimarea profundelor sentimente de veneraţie ce îi purtăm maestrului.

Bun-venit și urări de succes în cariera pe care și-au ales-o adresez participanților tineri la concurs, sosiți de pe toate meridianele, precum și acelora din țara noastră. În competiția la care vor lua parte și, mai departe, în existența lor, ei au datoria să se lase călăuziți de exemplul înaintașului ilustru a cărui raţiune de a trăi erau efortul, munca neîn-

1881
1955

treruptă („Eu lucrez mereu", declara el. „Să te odihnești de muncă prin muncă", era principiul lui) și care, pedagog generos, înțelept, recomanda tinerelor generații cinste, altruism, modestie.

Cît le-au folosit lecțiile și sfaturile marelui lor dascăl au depus, în repetate rînduri, mărturie emoționantă numeroșii săi elevi — unii dintre ei urcînd apoi scara celebrității, ca Yehudi Menuhin și compatriotul nostru Dinu Lipatti a cărui viață a fost, din nefericire, prea scurtă.

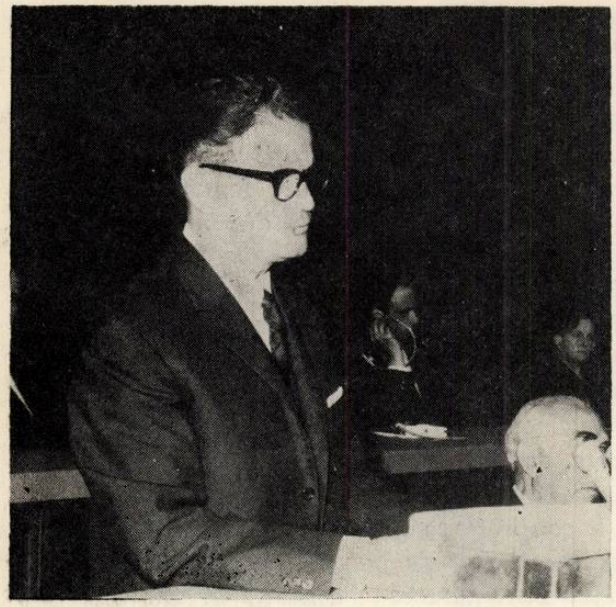
Ca și cu prilejul ediției anterioare, și aceasta de acum va pune în valoare intensitatea vieții artistice din țara noastră, nivelul școlii muzicale românești, al creației compozitorilor români aparținînd tuturor generațiilor, tuturor școlilor, al artei interpretative slujită de elemente al căror talent și-a găsit recunoașterea nu numai în cuprinsul patriei lor, dar și mult mai departe. Încrederea exprimată de scumpul nostru George Enescu, în urmă cu aproape patruzeci de ani, în destinele muzicii românești, și-a găsit confirmarea totală.

Acea încurajare și acele mijloace de manifestare care lipseau dezvoltării talentelor — așa cum cu amărăciune constata el atunci — sînt dăruite pe deplin astăzi în condițiile noi de viață ale poporului. Confirmare și-a găsit deopotrivă nădejdea lui (ne aflam atunci la numai un an după eliberare) „într-un viitor — îi repetăm cuvintele — și mai rodnic și mai bogat în lucrări a căror valoare să se impuie lumii întregii".

Cinstind amintirea lui George Enescu, noi aducem tributul admirației, impus de geniul său, și totodată pe acela al prețuirii pentru iubirea fierbinte purtată patriei sale pe care, cum mărturisea curînd după întîiul război mondial, o dorea tămăduită de acele „nevoi sociale" pentru care cerea „o grabnică și imperioasă soluționare".

Personalitatea și opera lui, inspirată din tezaurul creației poporului său, sînt purtătoarele unui nobil mesaj de iubire, dreptate, prietenie, pace. El și nemuritoarea sa creație constituie dovada că, așa cum spusese cîndva, „arta nu poate propăși acolo unde este ură și asuprire"; că „sufletul omenesc nu se poate dărui decît în condiții de pace".

Pentru tot ce marele nostru compatriot a dăruit patrimoniului național și universal al artei muzicale, pentru atașamentul său arătat idealurilor superioare ale umanității, noi și dumneavoastră și toate conștiințele înaintate ale lumii îi arătăm iubire și-i evocăm memoria cu sentimente de admirație, de respect și de recunoștință.



Cuvîntarea rostită de Pompiliu Macovei

— preşedintele Comitetului de stat pentru Cultură şi Artă —

Dragi tovarăşi,
Doamnelor şi Domnilor,

Sărbătoare a muzicii româneşti şi eveniment de seamă în viaţa artistică internaţională, Festivalul „George Enescu" reuneşte pentru a patra oară, la Bucureşti, personalităţi muzicale dintre cele mai proeminente, ansambluri artistice remarcabile, interpreţi de mare renume. Lor li se adaugă — în cadrul concursului — numeroşi tineri, dornici să-şi pună la încercare puterile proaspete într-o nobilă şi prestigioasă competiţie muzicală, care a consacrat deja cu autoritate un început de drum în afirmarea internaţională a multor tineri muzicieni.

De asemenea, ediţia din acest an a Festivalului „George Enescu" se împlineşte cu o nouă formă de activitate, Simpozionul internaţional de muzicologie, ale cărui desbateri sîntem siguri că vor lumina aspectele cele mai semnificative ale multilateralei activităţi creatoare a lui George Enescu cu înţelegeri noi, vor îmbogăţi cunoaşterea ei cu sensuri şi mai profunde.

Tuturor ilustrelor personalităţi participante, distinşilor noştri oaspeţi, care prin prezenţa lor aici aduc — împreună cu noi — un adînc şi vibrant omagiu ctitorului muzicii contemporane româneşti — George Enescu — le adresăm un cordial salut în numele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, al oamenilor de cultură din ţara noastră şi al publicului român iubitor de artă, care aşteaptă cu interes şi căldură manifestările Festivalului şi ale Concursului. Tinerilor concurenţi le urăm din inimă succes şi o deplină realizare pe plan artistic, iar juriilor rod bogat în această toamnă în care capitala noastră a devenit un oraş al muzicii.

În zilele care urmează, va răsuna din nou, sub cupolele sălilor, într-o caldă îngemănare, mesajul de poezie şi înalt umanism al muzicii. Şi în acest cadru, opera lui Enescu, exponent strălucit al culturii noastre, aduce cu sine tot ce este mai de preţ în tradiţia şi spiritualitatea poporului român.

Alegîndu-şi izvoarele limpezi ale creaţiei sale din seva dătătoare de viaţă a melosului popular românesc, vibrînd la patosul muzicii romantice sau minunat de arabescurile sonore ale impresioniştilor francezi, deschis la cele mai moderne modalităţi şi înţelegeri, Enescu a tins în toată străduinţa sa spre armoniosul echilibru al marilor tradiţii clasice.

Opera sa componistică și întreaga sa activitate artistică s-au înălțat tot timpul spre o calmă și pură desăvîrșire, printr-o inefabilă și elevată transfigurare, atingînd cu savantă simplitate o înaltă și rară esență poetică prin revelarea unor sensuri de profundă umanitate.

Legat prin mii de fire de glia natală și de oamenii din rîndul cărora s-a ridicat, animat de un nobil patriotism, George Enescu avea să înalțe pe aripile avîntatei sale creații muzica românească la valori de largă universalitate.

Asimilarea creatoare a diverselor procedee și tehnici, înscrierea operei sale în circuitul mondial al valorilor artistice, nu a înăbușit niciodată, ci dimpotrivă a dezvăluit sau a adăugat frumuseți și tîlcuri noi la moștenirea artistică națională a sutelor de ani.

Pornind cu o pasionată dragoste, cu o profundă intuiție, ce mergea pînă la identificare, de la cîntecul popular, de la aleanurile nostalgice ale doinelor, sau de la ritmurile robuste, mereu surprinzătoare în nesfîrșita lor felurime, ale dansurilor românești, Enescu a ajuns, prin neobosită migală și strădanii neîntrerupte la chintesența unui limbaj profund original, deschizînd orizonturi noi, inovatoare, în toate domeniile vieții artistice românești.

Aceeași cale avea să urmeze cu neabătută credință și genială forță și un alt mare fiu al poporului român, Constantin Brâncuși din a cărui mînă de meșter dalta de sculptor a căzut acum 10 ani și pe care îl vom cinsti tot în toamna aceasta.

Plecînd în creația sa de la rădăcinile puternice ale tradiției populare, Enescu a simțit nevoia să împărtășească poporului din care a plecat, bucuria trăirii sale artistice, să-i redea însutită vibrația înțelegerii sale superioare. Cutreierînd cu vioara subsuoară pe toate meleagurile țării, în toate tîrgurile și ungherele sale, marele nostru artist a cîntat pentru toți, pentru a alina dureri și a desprinde speranțe și încredere în frumos și în bine, așa cum nu a precupețit nici un efort pentru a duce gloria artei românești și pe alte meridiane ale lumii.

Tinerii noștri artiști, compozitori și interpreți, dornici să urce spre culmile artei muzicale, pot avea în personalitatea lui George Enescu, în blînda sa modestie, în firească sa simplitate, în înalta conștiință a răspunderii sale ca artist și ca om, un nobil exemplu, demn de urmat mai ales astăzi cînd, într-o lume plină de frămîntări, arta poate și trebuie să militeze intens pentru apropierea și înțelegerea dintre popoare.

Tocmai în această lumină, Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu" are pentru noi o importanță care depășește sfera interesului pur muzical. Înscriindu-se în cadrul năzuințelor superioare ale poporului român, această amplă manifestare artistică internațională este menită să ofere tinerelor talente din orice țară cîmp larg pentru afirmarea și consacrarea lor artistico-muzicală, stimulînd și facilitînd schimbul de idei și de valori pe tărîmul culturii și artei.

Sîntem convinși că prin contribuția tuturor participanților, această a IV-a ediție a Concursului și Festivalului „George Enescu", care începe astăzi, se va înscrie ca un important eveniment internațional, expresie a spiritului de colaborare și întrecere pașnică, care trebuie să contribuie la cauza înțelegerii și prieteniei, către care tind aspirațiile cele mai nobile ale tuturor popoarelor.

Cu acest gînd, exprimîndu-ne satisfacția pentru o atît de aleasă și bogată participare, urăm încăodată bun venit în Republica Socialistă România oaspeților de peste hotare, dorim deplin succes tinerilor concurenți și tuturor celor ce-și vor aduce contribuția la manifestările artistice ale Festivalului, Concursului și Simpozionului, aflate sub semnul cinstirii marelui om și artist care a fost George Enescu.

Cuvîntarea rostită de Ion Dumitrescu

— președintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România —

Stimați tovarăși,
Doamnelor și domnilor,

În contextul dezvoltării actuale a muzicii românești și al mișcării muzicale mondiale, — ajunsă în momentul de față la o complexitate pe care, cred, că n-a trăit-o niciodată pînă acum istoria artelor — personalitatea de muzician a lui George Enescu se definește din ce în ce mai clar. Compozitorul, în special, își ocupă treptat locul cuvenit, alături de cei mai străluciți reprezentanți ai artei muzicale.

Dacă Enescu — violonistul virtuos, sau șeful de orchestră a fost aplaudat în timpul vieții pe toate marile estrade de concert ale lumii — compozitorului i-au fost rezervate alte condiții.

Așa cum s-a întîmplat multor creatori de muzică din toate timpurile, și pentru compozitorul George Enescu a trebuit și se mai simte încă nevoia unui sprijin atent și devotat, a organizării și susținerii unor acțiuni eficiente pentru cunoașterea, pentru deslușirea în întregime a înțelesurilor operei sale și impunerea ei în atenția lumii întregi.

Aceste îndatoriri ne-au revenit întru totul și ne străduim să le împlinim cu bucurie, respect și convingere de la moartea muzicianului pînă astăzi și în viitor.

Fiu al poporului român, legat de tradițiile de viață, de artă și cultură ale acestuia, contopit cu idealurile și aspirațiile lui, Enescu a fost și se impune parte integrantă a spiritualității românești, în perioada de consolidare și înflorire a națiunii și culturii noastre.

În istoria muzicii de pe aceste meleaguri, George Enescu se înscrie ctitor, pe a cărui operă se sprijină în bună parte și din care crește muzica românească de azi.

Circumstanțele au făcut ca primul și cel mai important reprezentant al muzicii românești de pînă acum, să moară departe de patrie, în țara pe care a îndrăgit-o și în care și-a petrecut o parte din viață.

Parisul și Franța au însemnat pentru Enescu un cămin cald și prietenos, un loc de popas, în mijlocul neîncetatelor peregrinări și neobositei sale activități.

Dar nu numai Parisul, ci Viena de asemenea, — în primii ani ai copilăriei, America, Anglia, Italia, mai tîrzu — unde a legat prietenii și unde a fost cinstită arta lui — i-au acordat ospitalitate. Harta itinerariilor turneelor de concert ale lui George Enescu e impresionantă. Ea se desfășoară pe toate meridianele globului, în 62 de orașe ale Statelor Unite și Canadei, în Cuba, în toată Europa, din Portugalia pînă la Moscova și Leningrad și din Anglia pînă în Africa de Nord. Numai în Franța a colindat 78 de orașe, iar în țara sa, aproape în fiecare an a cîntat în toate orașele și orășelele, pînă în tîrguri.

Cetățean al țării sale pînă la moarte, plecat de mic de pe plaiurile natale să colinde lumea, a devenit al tuturor, rămînînd în același timp al nostru — ambasador al artei și culturii propriului său popor, sol al țării lui într-un timp cînd prea puțin se știa și se vorbea despre noi.

Muzician proeminent între contemporani, artist de largă și temeinică formație, George Enescu reușește în opera sa o sinteză superioară și echilibrată între experiența clasică și modernă, între național și universal.

Întreaga lui viață și activitate, închinate cu dîrzenie, din copilărie, muzicii, îl situiază în rîndul marilor personalități care au ilustrat arta muzicii.

Dăruirea totală și pasionată misiunii lui, simplitatea și noblețea comportării în toate împrejurările, generozitatea, modestia, străduința pentru perfecțiune — pentru permanenta înnoire, — patriotismul său sînt calități care profilează personalitatea muzicianului român la înălțimea marilor exemplare umane.

După o viață închinată în întregime artei și bucuriei ei divine hărăzite oamenilor, chemarea lui răsună peste timpuri nu numai în inimile românilor, ci pentru toți cei care se străduiesc spre mai bine, întotdeauna și pretutindeni.

Legătura cu tradițiile muzicale ale poporului său, comuniunea permanentă cu valorile muzicii populare românești, al căror sens și virtualități expresive le-a sublimat, le-a transpus în valori de creație superioară, conferă operei enesciene sănătatea, ineditul, farmecul, fiorul viu pe care-l posedă arta adevărată, nepieritoare, destinată oamenilor, peste vremuri, peste mode, peste orice sisteme muzicale.

Festivalul și Concursul Internațional „George Enescu" a situat Capitala noastră între centrele europene de cultură. De zece ani, Bucureștiul reprezintă punctul de atracție al marilor interpreți contemporani, al orchestrelor, al ansamblurilor de balet din lumea întreagă.

Cele trei festivaluri de pînă acum ne-au adus, printre alți oaspeți, pe Karajan, Oistrach, Menuhin, Barbirolli, Rubinstein, Arrau, Richter, Monique Haas, Szering, Zubin Mehta, care, alături de artiștii români, au dat strălucire acestor manifestări.

Programul Festivalului din toamna aceasta cuprinde laolaltă opere clasice și moderne, stiluri, școli, artiști consacrați și tinere talente, într-o competiție entuziastă, dorința organizatorilor fiind de a prezenta publicului opere și interpreți de prestigiu din toată lumea.

Muzica românească apare în ediția de față amplificată și variată în tendințe și personalități. An de an cresc și se dezvoltă generațiile de muzicieni români, compozitori, interpreți, muzicologi.

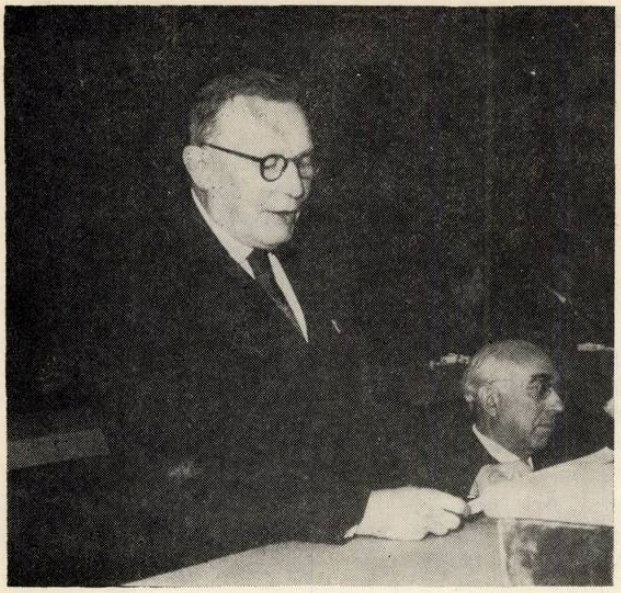
Față de festivalurile trecute, cel din anul acesta înscrie în programul său, pentru prima dată, un simpozion internațional de muzicologie, legat tematic de opera și personalitatea lui George Enescu.

Aspecte ale creației, activității artistice și vieții sale vor fi prezentate de cercetători români și străini, contribuind la o cît mai largă și documentată informare.

Organizat din inițiativa Uniunii Compozitorilor, sub conducerea Comitetului Național al Festivalului, simpozionul de muzicologie, primul în țara noastră — oferă posibilități de aprofundare a creației, activității și vieții muzicianului român, atît pentru profesioniștii din întreaga lume, cît și pentru publicul larg, dornic să cunoască și să înțeleagă problemele.

Peste tensiunea creată de evenimentele care tulbură omenirea, peste războaie și învrăjbiri, sărbătorile muzicale desfășurate în capitala unei țări care și-a precizat de multă vreme politica de pace și atitudinea în toate problemele privind prosperitatea și fericirea oamenilor, reprezintă simbolul prieteniei și al dragostei, al colaborării internaționale pentru izbînda în lume a binelui și a vieții.

În numele muzicienilor din țara noastră, prezint un salut cald și prietenesc oaspeților celui de al patrulea Concurs și Festival „George Enescu" și urez deplin succes tinerilor artiști reuniți în această competiție internațională, simpozionului de muzicologie — întregului festival.



Cuvîntarea rostită de Henri Gagnebin

— președintele Federației Concursurilor Internaționale de Muzică —

Doamnelor, Domnișoarelor, Domnilor,

Vă rog în primul rînd să mă scuzați pentru faptul că nu vorbesc frumoasa limbă română și că mă exprim în franceză. Dar știu că înțelegeți cu toții limba lui Racine, Voltaire și Victor Hugo pe care, din păcate, nu o vorbesc la fel de bine ca acești mari scriitori. Cu atît mai rău pentru Dumneavoastră !

Cinstea care îmi revine de a vă adresa cîteva cuvinte în această seară, o datorez probabil faptului că sînt decanul de vîrstă al membrilor juriului și că vin pentru a patra oară la Concursul și Festivalul „George Enescu". Astfel, încă din 1958, am putut urmări splendida dezvoltare a manifestărilor, atît de bine organizate de Comitet și sprijinite în modul cel mai eficient de guvernul Dumneavoastră, care pornește de la convingerea înaltei valori a muzicii ca factor de cultură și ca mărturie a geniului creator al poporului Dumneavoastră.

Într-adevăr, m-a impresionat totdeauna locul larg acordat compozitorilor Dv. la Festivalul „George Enescu". Firește, la locul de cinste se află opera, remarcabilă și universal admirată, a lui Enescu însuși. Este un maestru celebru, extrem de simpatic, iubit de toți și, peste toate, dezmințind o zicală franceză, „profet în țara lui".

Alături de Enescu, compozitorii Dv. începînd cu maestrul Jora, care este ca un fel de tată spiritual al tuturor, și pînă la cei mai tineri, sînt cîntați și aplaudați la concerte și la operă. Comitetul de Organizare are dreptate de o sută de ori cînd îi înscrie în program. Iubiți-vă compozitorii și sprijiniți-i în efortul lor de creație.

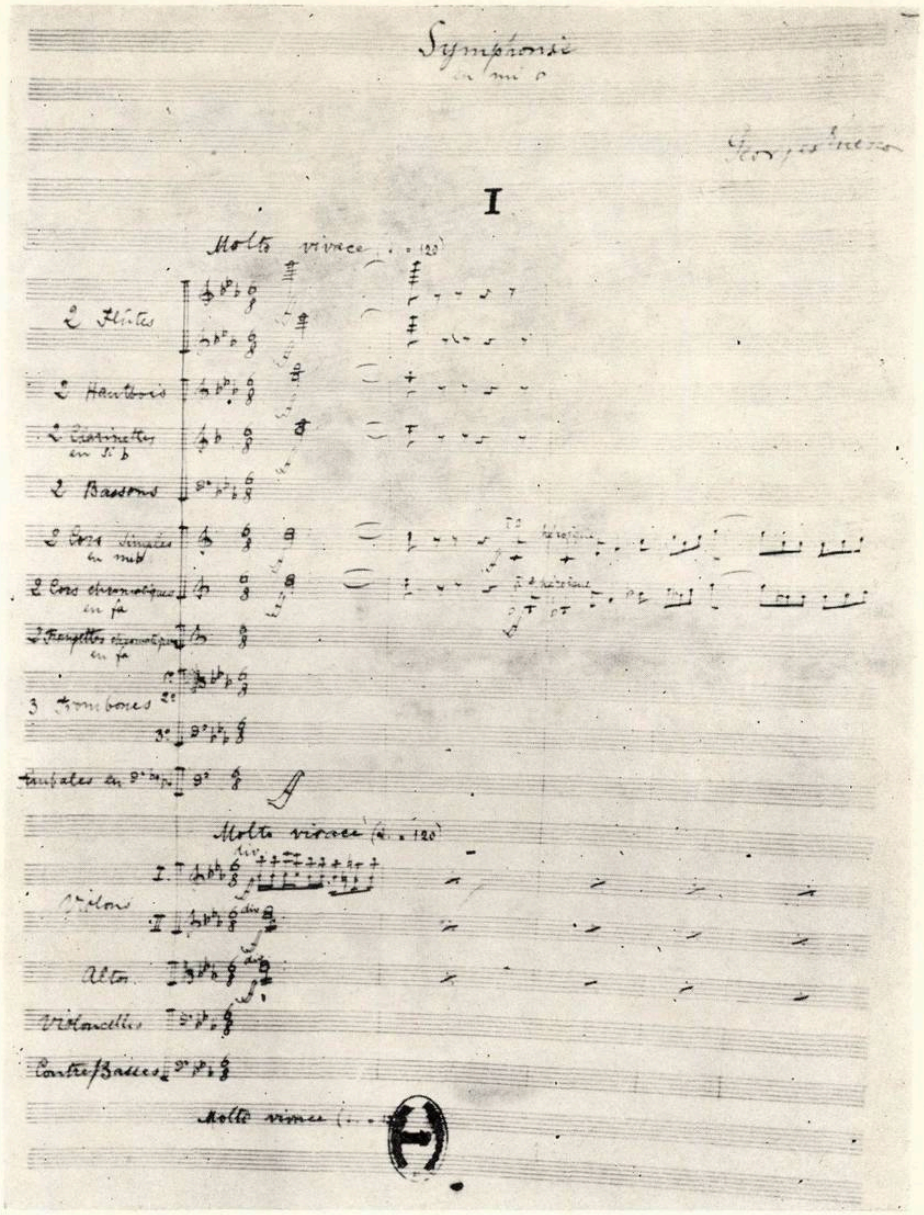
În cursul săptămînilor ce vor urma, eminenți artiști — cîntărețe și cîntăreți, instrumentiști, dirijori și balerini vor prezenta o minunată colecție de opere muzicale celebre. Publicul bucureștean, atît de călduros, atît de inteligent, și entuziast, va umple sălile de spectacol pentru a lua parte la acest „banchet al artei". Această întîlnire a artiștilor cu publicul este un fenomen minunat și vă pot asigura că Festivalul „George Enescu" a devenit celebru în lumea muzicii.

Concursul Dv. de interpretare face parte din Federația concursurilor internaționale de muzică, pe care am cinstea să o prezidez. Nu este ușor să fii primit membru al acestei Federații. Pentru aceasta, concursul respectiv trebuie considerat într-adevăr ca internațional și de o înaltă ținută artistică. Acesta este cazul Concursului „George Enescu", care a dobîndit un renume universal. Numeroși tineri interpreți au luat aci startul unei cariere frumoase. Îmi exprim speranța ca și anul acesta să ne aducă o bogată recoltă de talente și vă urez succes deplin.

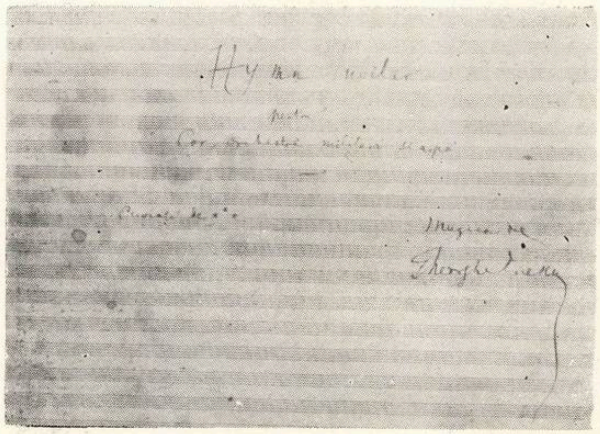
Trăiască România !

GEORGE ENESCU:

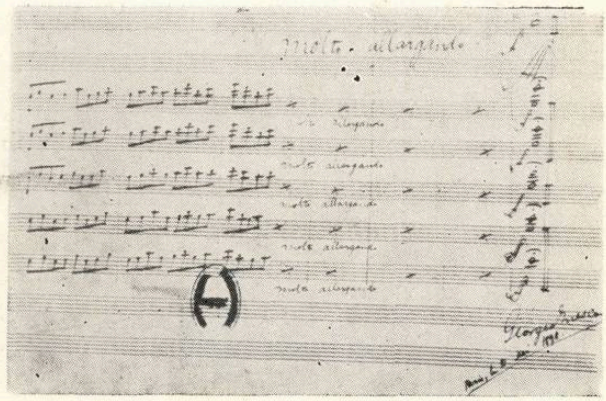
MANUSCRISE INEDITE



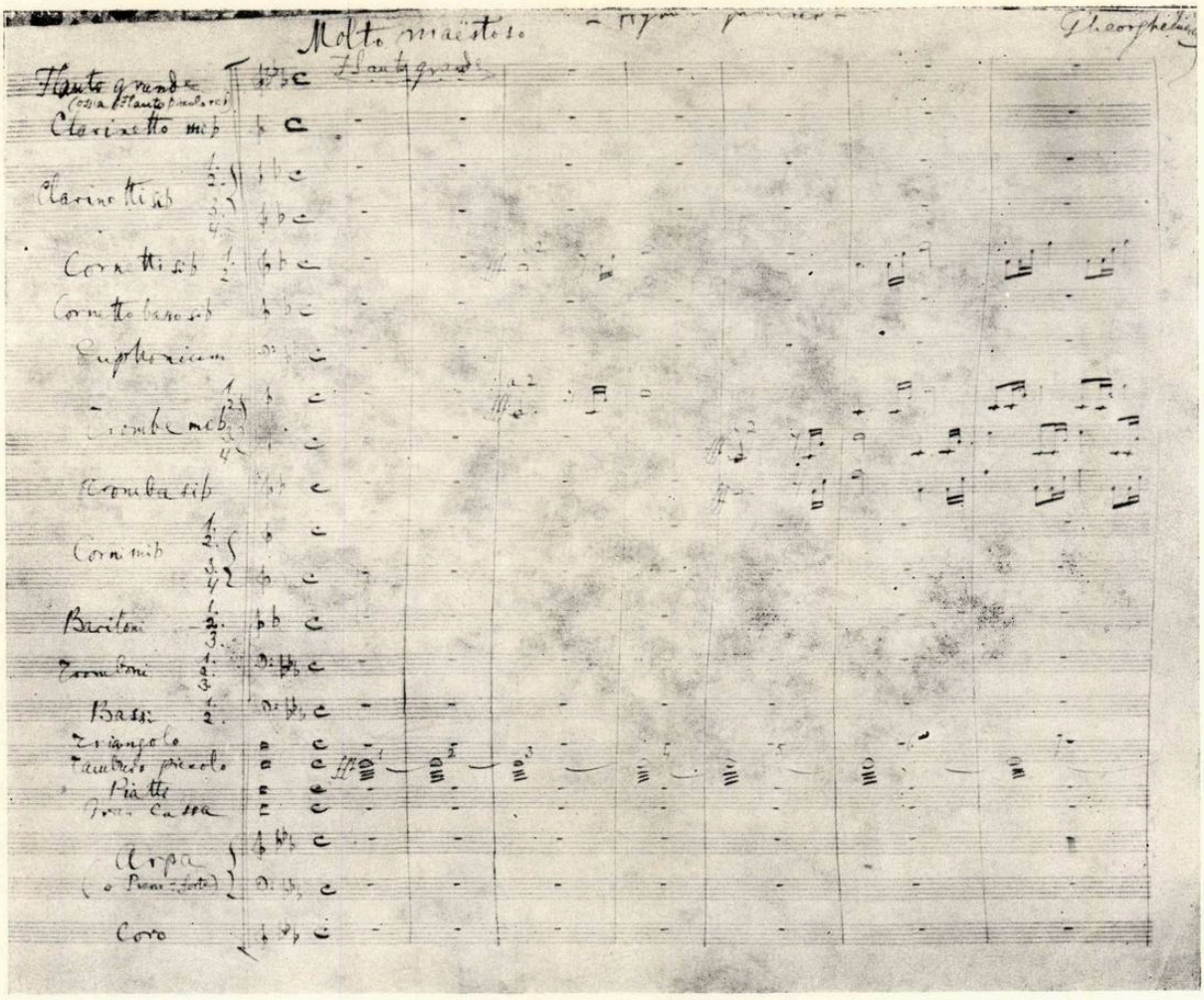
Prima pagină a Simfoniei I-a în mi bemol (de şcoală).



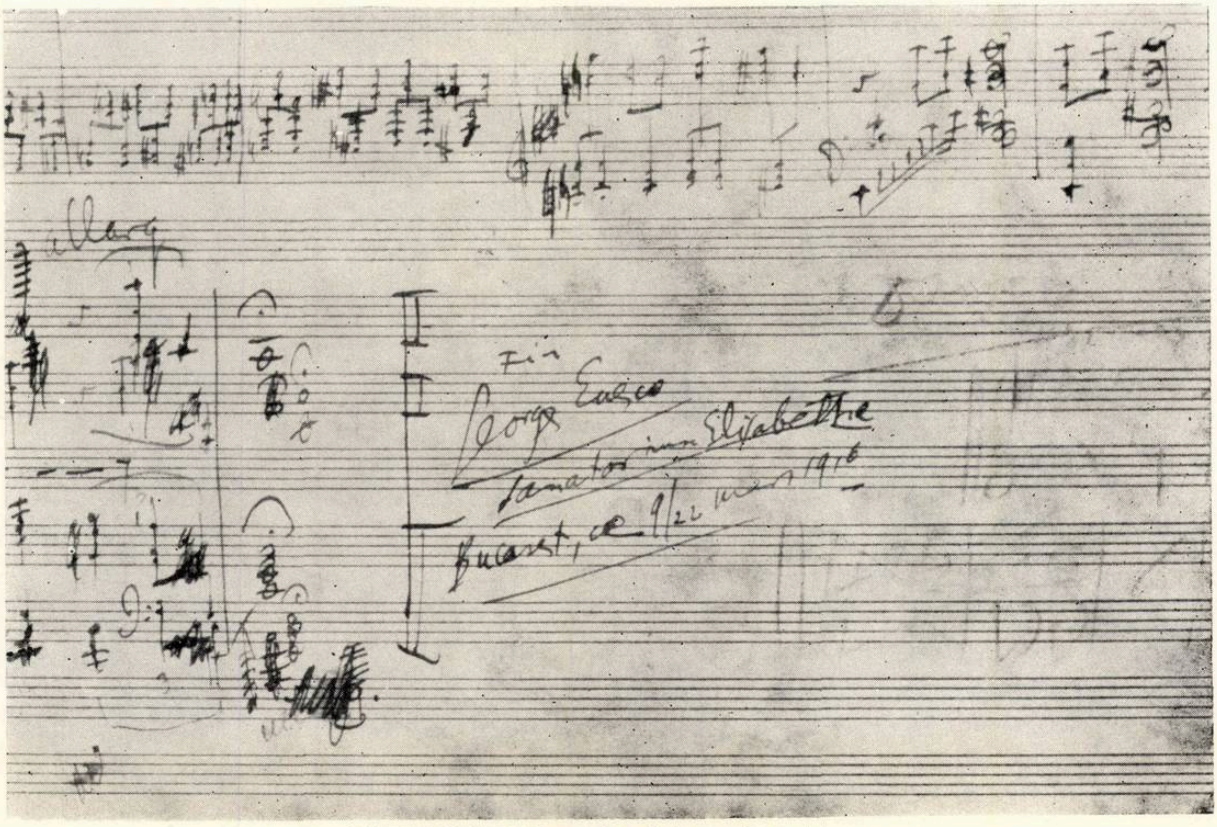
„Hymn jubiliar" pentru cor, orchestră militară şi harpă (coperta)



Ultima filă a Simfoniei de Şcoală.



„Hymn jubiliar“ (prima filă)



Finalul Suitei în şapte părţi pentru pian

Pagini enesciene inedite

— Facsimile privind creaţia interpretativă a lui Enescu —

de Romeo Drăghici

În vara anului 1946, mă aflam cu Maestrul Enescu, în Moldova, unde în liniștea Tescanilor lucrase cu ani în urmă, cea mai mare parte a operei sale Oedip.

Într-o seară, plimbîndu-ne prin ancestralul parc ce înconjoară casa, Maestrul își amintea cu mult regret, despre unele lucrări ale sale, pierdute la Iași, în timpul primului război mondial.

Era vorba de Suita în 7 părți pentru pian, începută la Paris în 1913 — continuată și terminată la Cracalia și Sinaia în 1916 — de un Trio în la minor pentru piano, violină și cello — compus în luna martie 1916, și căruia neglijase să-i dea un număr de opus — și în fine, de mai multe schițe, printre care și aceea scrisă pentru „Strigoii" de Eminescu. În acei ani compusese și prima parte a Cvartetului de coarde în mi bemol (op. 22 nr. 1) pe care însă îl luase cu el, terminîndu-l mai tîrziu, în Elveția.

Toate cercetările făcute pentru regăsirea manuscriselor pierdute au rămas fără rezultat, întrucît membrii familiei unde a locuit în timpul refugiului, muriseră, iar casa în care rămăseseră lucrurile se vînduse (această casă se afla în strada Vovidenie ; în anul 1944, a fost complet distrusă de bombardament).

La cîțiva ani după moartea Maestrului, am fost chemat de urgență la Iași, de către o veche prietenă, mult regretata Otilia Cazimir — cunoscuta scriitoare. Aceasta mi-a spus că o bătrînă (probabil rudă a familiei unde locuise Maestrul la Iași în timpul războiului) a venit cu niște note muzicale, semnate de George Enescu.

Otilia Cazimir a înțeles importanța manuscriselor, și cunoscînd legăturile mele cu Maestrul, m-a chemat imediat.

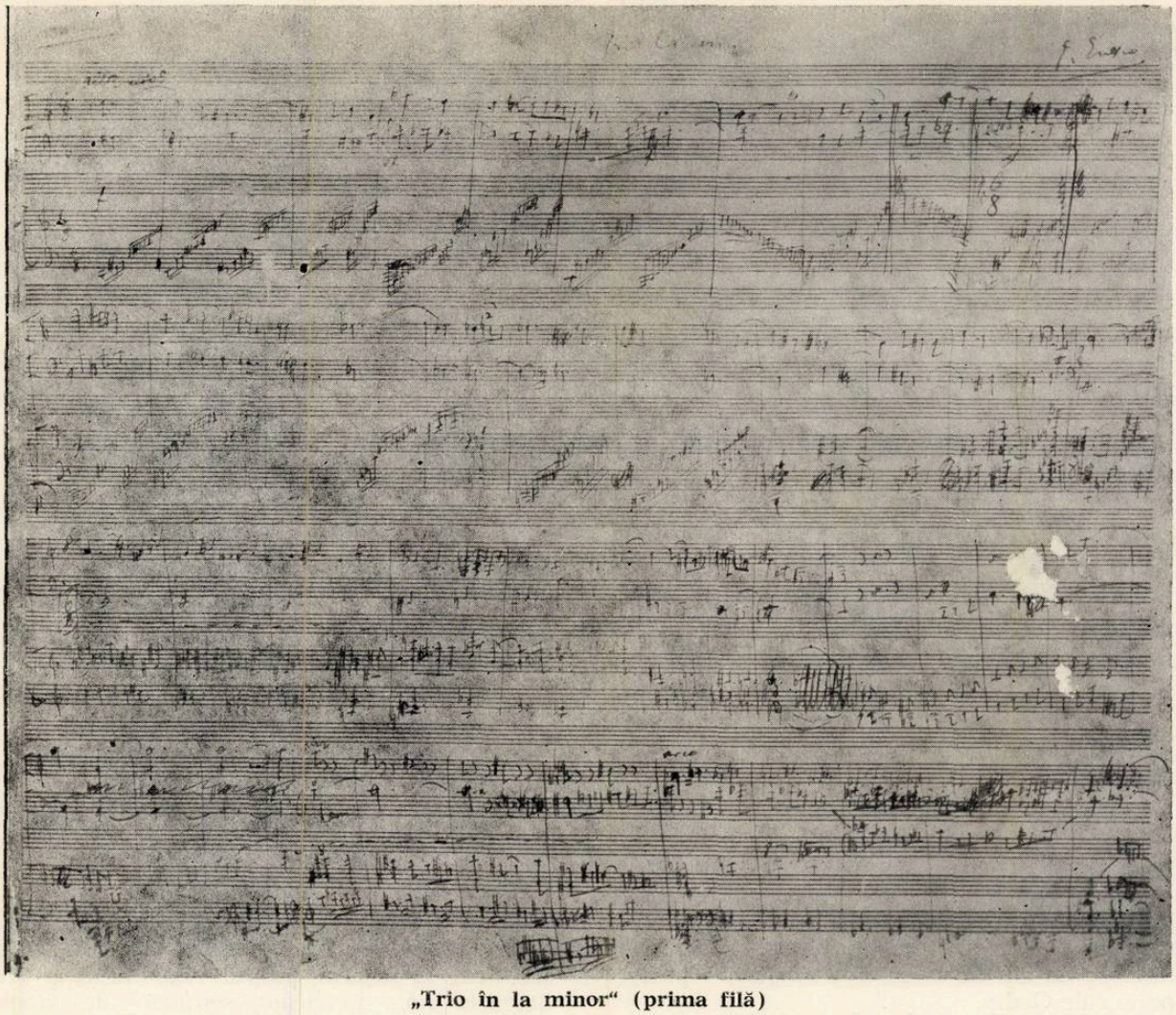
Cînd le-am văzut, am recunoscut imediat că bătrîna era în posesia manuscriselor originale pe care Maestrul le socotea pierdute.

Îmi reamintesc și acum emoția și bucuria pe care am simțit-o în clipa cînd țineam în mînă aceste prețioase lucrări, și teama ce m-a cuprins la gîndul că nu le-aș putea obține. Bătrîna (decedată la vreo doi ani după aceea) a înțeles importanța lor, din care motiv negocierile au fost îndelungate. Pînă la urmă însă manuscrisele au intrat în posesia mea.

Suita pentru pian este scrisă foarte limpede, ceea ce a ajutat mult la executarea ei, mai tîrziu.

Trio-ul însă, era foarte încurcat ; anul trecut, compozitoarea Hilda Jerea, excelentă muziciană, a reușit să-l descifreze, punîndu-l la punct spre a fi executat.

În adevăr, cu prilejul ediției din anul acesta a festivalului „George Enescu", am auzit lucrarea în primă audiție mondială în interpretarea pianistei Hilda Jerea, a violonistului Mircea Opreanu și a violoncelistului Cătălin Ilea.



„Trio în la minor" (prima filă)

Casa de discuri Electrecord a înregistrat acest Trio pe discuri, ce a apărut tot cu prilejul festivalului.

Tot în legătură cu lucrările inedite ale lui George Enescu, în cercetările ce le fac pentru găsirea lor, am descoperit la Paris, la un colecționar, *Simfonia de școală în mi bemol*, despre care Maestrul pomenește într-o scrisoare, arătînd că André Gédalge i-o luase, socotind-o mai deosebită de cît celelalte trei simfonii, scrise tot în epoca școlară.

Familia Gédalge n-a lăsat nici un urmaș, iar manuscrisele au fost luate de către Conservatorul de muzică, iar o parte a ajuns la diverși colecționari. La unul dintre aceștia am descoperit lucrarea, reușind, după îndelungate demersuri să-mi permită a face un film, nevoind să se despartă de manuscris.

Simfonia aceasta a fost scrisă în 1898, terminată în 10 mai al aceluiași an. *Este scrisă după Poema Română* și la o distanță de aproape 4 ani de prima Simfonie de școală în re minor, care a fost dirijată în primă audiție de Enescu, în București la 1934. Cu toate că vădește influența lui Brahms, totuși însuși Maestrul spune în amintirile sale : „Cum, eu, am scris aceasta ?" Acum 5 ani, dirijorul Iosif Conta a prezentat-o în audiție publică, cu un succes răsunător, spre bucuria publicului și orchestranților.

Orchestrația Simfoniei în mi bemol este completă, adică pentru orchestră mare, avînd în plus și harpă. Poate că una dintre cele 3 orchestre bucureștene se va îndura să o execute.

Zilele trecute am găsit din întîmplare la un particular manuscrisul : *Hymn jubiliar pentru cor, orchestră militară și două harfe*, semnat : *George Enescu*. Această lucrare a fost scrisă în 1906, cu prilejul expoziției jubiliare, și executată în luna septembrie, într-un mare concert festiv ce a avut loc la Arenele romane în cinstea participanților la congresul Societății Internaționale pentru Literatură și Artă, cînd George Enescu a fost ales vicepreședinte al acestui congres.

Îmi aduc bine aminte că părinții m-au luat cu dînșii la București pentru a vizita expoziția și evenimentul cel mai însemnat pentru mine a fost audierea acelui concert, în care s-a executat acest Hymn, condus chiar de către George Enescu. Aveam 15 ani. Era întîia oară cînd îl vedeam în carne și oase pe marele muzician. Impresia a fost zguduitoare...

Leopold Stokovski, în vizită la muzeul „George Enescu"

Una din realizările importante în cadrul Muzeului „George Enescu", este fără îndoială, alcătuirea recentă a unui panou montat pe suprafața unui întreg perete, care arată nenumăratele orașe din întreaga lume, unde George Enescu și-a desfășurat multilaterala sa activitate artistică.

După cum se vede, pe acest panou, România, patria marelui muzician, ocupă locul de frunte pentru marele număr al localităților unde el a dat concerte : orașe, tîrgușoare și centre muncitorești.

Urmează, apoi, Franța, America de Nord, Canada, Anglia, Belgia, Olanda, Elveția, Italia, Spania, Portugalia, U.R.S.S., Austria, Germania, Cuba, Africa de Nord, cu capitalele și orașele, unde George Enescu a fost frenetic aplaudat.

Pe panou, stau scrise două texte, dintre care unul este un citat din „Amintirile lui George Enescu" culese de Bernard Gavoty.

La sfîrșitul atîtor peregrinări pe meleagurile lumii, cuprins de melancolie, George Enescu spune în amintirile sale : „... Ajungînd la liman, privesc în urmă oceanul vieții, valurile se pierd în depărtări și nu mai rămîne decît o oglindă lucie care răsfrînge cerul — cerul meu — muzica".

Acest panou — a cărui realizare a fost sprijinită cu mult interes de forul nostru tutelar C.S.C.A. — Consiliul muzeelor — este o mărturie extrem de interesantă a prodigioasei cariere artistice a marelui Enescu.

Printre nenumărați vizitatori străini — care în general, sînt foarte la curent cu manifestările muzicale ale Maestrului, se numără și Leopold Stokovski, care venind la București, în luna ianuarie, pentru a conduce orchestra Radio, a vizitat cu acel prilej și Muzeul închinat memoriei marelui nostru muzician.

Bun prieten și mare admirator al lui George Enescu, Leopold Stokovski a urmărit cu mult interes prezentarea documentelor din muzeu și și-a exprimat admirația pentru felul cum este cinstită în patria sa memoria muzicianului român. Apoi, s-a oprit, surprins, în fața panoului despre care am vorbit mai sus ; cu vădită emoție, a urmărit localitățile de pe hartă, indicînd cu insistență orașele Philadelphia și New-York, unde George Enescu a cîntat de foarte multe ori ca solist al orchestrei Philadelphia sub bagheta sa.

Și-a amintit cum, în anul 1923, fiind nevoit să plece în Europa, a încredințat bagheta lui George Enescu, care a condus orchestra sa. În fața fotografiei acestei celebre falange muzicale — fotografie ce se află în muzeu, cu autograful tuturor orchestranților în frunte cu Leopold Stokovski — acesta, s-a oprit timp îndelungat șoptind cu tristețe : ...„ani de tinerețe..." Apoi întorcîndu-se spre mine mi-a cerut în dorința de a dirija în luna mai la New-York partitura Suitei Sătești — pe care o auzise deseori în America — condusă de Maestrul. Și aceea a lui Vox Maris. Chiar din clipa cînd am păsit pe pămîntul României, am mărturisit jurnalistului care m-a întîmpinat, că genialitatea lui Enescu s-a manifestat în primul rînd ca compozitor, ca violonist, pianist și dirijor".

Am rămas adînc impresionat de această convorbire cu marele șef de orchestră.

Enescu*)

dirijor

de Emanoil Ciomac

George Enescu a început prin a-și conduce el însuși compozițiile încă înainte de 1900 cu prilejul concertelor din sălile mari pariziene și din cea a Ateneului Român din București. Conducea totdeauna pe dinafară, cu o siguranță și o autoritate ce s-au relevat numai-decît.

Orchestre ce nu-l cunoșteau, după cîteva minute de la începerea repetiției, erau cucerite, subjugate, fascinate de personalitatea sa.

O memorie cum nu se mai văzuse, o ureche pentru sunetele cele mai pierdute în desișul instrumentelor, pentru cea mai mică omisiune sau greșeală, iarăși, fără pereche. Ivirea lui Toscanini ca șef de orchestră simfonică, cu mulți ani mai tîrziu, a putut trece ca un eveniment și un fenomen similar.

De la conducerea lucrărilor sale, repede, Enescu a trecut la cele din repertoriul clasic și modern. Însușirile sale au strălucit aici, dacă se poate spune, încă mai mult — fiindcă cele interpretate erau lucrări în majoritate ultracunoscute : un control, o comparație, se puteau face imediat. Stilul era cel mai solid — pe temeiul lui creșteau clădiri sonore, în logica, în spiritul, în suflul de la obîrșie, cu ceva în plus — aportul de căldură și de avînt al tînărului interpret. Am merge mai departe. Se discerna în construcțiile lui Enescu, ca un proces de zămislire spontană, o asimilare totală cu gîndul și simțămîntul autorului clasic, romantic sau modern.

Nimic stereotip, nimic academizat de tradiția rău înțeleasă. Liniile mari se desprindeau cu tot firescul lor, se desfășurau în plină lumină ; puterea ce le plăsmuia era fierbinte, convinsă și convingătoare. Nu te puteai îndoi de autenticitatea ei. Același lucru l-am sugerat și cu prilejul prețuirii interpretărilor sale de solist.

„Șeful de orchestră echivalează pe interpret. De altminteri ce-i un șef de orchestră alta decît interpretul lucrărilor pe care le conduce ? Astfel își înțelege Enescu rolul cînd ia bagheta și urcă la estradă, nu pentru a învinge ci pentru a servi — aceasta e deviza lui.

Nu cunosc un conducător mai puțin spectacular. Așezat (aceste rînduri sînt scrise nu de mult, într-o vreme cînd Enescu nu mai dirija în picioare), întrebuințînd un foarte mic număr de gesturi, e perfect de eficient. Prezența, autoritatea, privirea sa, dau naștere siguranței. Alegerea fără greș a tempilor, intuirea accentelor juste, a pulsațiilor lăuntrice e mai mult decît frumos — e adevărat. O interpretare a lui Enescu nu se discută ; e admisă în felul adeziunii la o credință“ (extras din „Amintirile“ lui Enescu de B. Gavoty, pag. 19).

Cu toate acestea, nici atunci cînd renumele de conducător excepțional al unor orchestre de frunte, ca acele din lumea nouă — se consolida definitiv, nici atunci cînd „stagiunile“ Enescu se situau acolo alături de unele ca ale lui Toscanini, Stokovsky, Mengelberg, Bruno Walter, Stravinsky etc., dînsul nu era considerat și nu se socotea el însuși ca un „profesionist“ al baghetei. Nu se instala statornic în fruntea orchestrei, nu lucra un timp mai lung cu ea — era mai totdeauna ca un me-

*) Din manuscrisul aflat în biblioteca Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

teor ce-și înscria pe orizontul muzical dîra de lumină mișcătoare, care nu mai putea fi uitată. Nici la Ateneul nostru, cu orchestrele noastre, n-a fost steaua polară — fixă pe firmament —, ci mai degrabă asemănător cu cele călătoare.

Ca și la vioară, particularitățile tehnicii propriu-zise nu-l interesau, ci sufletul, marea voință, gîndirea autorului.

Scriam cu decenii în urmă în „Fapta" :

„G. Enescu... are darul să deschidă largi ferestrele luminei într-o galerie de tablouri ce stăteau pînă la el nedesluşite, în umbră, dacă nu chiar în întuneric. Contururile bucăților și structura lor lăuntrică în toate amănuntele ei, cu puternicele lor linii și colorituri, răsar limpezi și capătă o nouă vioiciune. Deosebim ideea principală, linia ascendentă în care e înfăptuită, sîntem duși pînă la culmea realizării ei sonore, pînă la logicul ei sfîrșit. Minunată călăuză, Enescu ne face să ținem firul gîndirii de căpetenie, chiar și în labirintul celor mai complexe întunecimi ale lucrărilor muzicii moderne.

Claritate în expunere, în construcție, în sublinierea motivului principal, în detailarea oricărei teme, în frazarea care dă caracterul cuvenit fiecărui amănunt melodic în parte ; dozarea umbrelor și a luminilor, echilibrul sonorităților, pregătirea și redarea atmosferelor caracteristice, toate acestea sînt făcute cu o vigilență de fiecare clipă, un ritm însuflețit și sănătos, o putere liniștită, sigură și comunicativă, o inteligență analitică măiastră, care se unesc cu un atît de călduros avînt instinctiv. Și gesturile lui sobre sînt atît de expresive încît elementul cel mai redus din orchestră ori auditoriul cel mai mărginit din sală este silit să priceapă, să simtă, să comunice..."

Ne aducem aminte de concertele conduse de el la Paris, însă înainte de întîiul război mondial : Cum trecea ca un fior de tinerețe și de vigoare prin bătrînele și rutinarele orchestre franceze ce dintr-o dată parcă se transfigurau. Dar formația noastră instrumentală a „Ministerului Instrucției și al Cultelor", la Ateneu, cînd mult respectabilul D. Dinicu era înlocuit temporar de tînărul Maestru în trecere prin România !

Îndată ce s-a dezlănțuit războiul, de la începutul anilor neutralității noastre, George Enescu s-a fixat în țară, voind să fie alături de ai săi. Atunci l-am putut cunoaște mai de aproape, în toate întruchipările sale. La recitalurile de vioară și pian, avînd colaborarea celor mai bune elemente pianistice, tot repertoriul era parcurs. De asemenea, în ceea ce privește concertele de vioară cu orchestră, el fiind solist.

La concertele simfonice, pe care le conducea pe de rost, aducea lucrări ce nu mai fuseseră cîntate la noi : Nocturnele, Preludiul la după amiaza unui faun al lui Debussy, Ucenicul vrăjitor al lui Paul Dukas, Catalonia de Albeniz, Primăvara lui Glazunov, Seherazada și Antar de Rimsky-Korsakov, ni se pare că în primă audiție la noi. Apoi, între sfîrșitul lui 1914 — în 1915 și 1916 — pînă în vara acelui an cînd avea să izbucnească războiul nostru de reîntregire — cele trei mari audiții excepționale : Simfonia a IX-a de Beethoven, în care zguduia și impresiona pînă la lacrimi auditorii nedeprinși să audă — nici chiar cei ce frecventează concertele mari din Apus — astfel de execuții însuflețite în chipul cel mai neașteptat, cu elemente puține, instrumentale ca și vocale, parcă improvizate, care în mîna lui păreau transfigurate. Întîiul allegro lua aspectul „Molto maestoso" al nașterii și al luptelor unei lumi de durere — cosmică tragedie — ca și cea din Simfonia V-a pe care Enescu o conducea cu o uriașă forță dramatică. Scherzo, în contrast avea ușurința, pulsația ritmică săltăreață, fantascul fulgerător, inflexiunea savuroasă în trio a dansurilor populare, voința aceea care-și afirmă puterea titanică.

Adagio luat într-un tempo ceva mai viu, cîștiga în viață fără să-și piardă caracterul meditativ, divin cîntată de coarde era faimoasa frază a doua în re major — trîmbițele, suflătorii cucernici, spre final, vesteau parcă prin sonorități din altă lume, o viață nouă — în sfîrșit, finalul cu soli și cor, oda însăși a bucuriei cu multele ei înfățișări — capătă largul ei înțeles uman și social — imn al libertății și al bunei învoiri între oameni. Accente profetice în toiul războiului hidos ce nimicea omenirea — sentiment colectiv de solidaritate — de înfrățire, căruia Enescu parcă-i dădea un glas uriaș.

Actul al treilea din „*Parsifal*" de *Richard Wagner*, drama care abia apucase să fie prezentată, 30 de ani după moartea autorului, pe principalele scene ale lumii, cu aceeași mică dar revigorată orchestră, cu coruri înălțate în tot hieratismul lor, a fost a doua realizare de mase instrumentale și vocale, pentru mase de auditori cărora nu le venea să creadă urechilor.

La sfîrșitul stagiunii, după capodoperele germane, una franceză, ce avu un succes prodigios : *Damnațiunea lui Faust* de *Hector Berlioz*.

Trei ore de muzică, într-un singur suflu inspirat — peste două luni plecam în campanie, treceam granițele în munții Transilvaniei cu viziunile romantice ale lui Berlioz și Goethe în suflet — Primăvara, jocurile țărănești, marșul eroic și revoluționar al lui Rakoczy — monologul lui Faust — corurile învierii, apariția lui Mephisto, pivnița Auerbach din Lipsca, zborul celor doi călăreți prin văzduhuri, splendoarea interludiului ce precede tabloul de pe malurile Elbei, aria „Voici des roses" pe care o cîntau atît de frumos și G. Folescu și E. Istratty, străveziul și vrăjitul vals al Silfidelor, corurile ce vestesc apariția Margaretei, în sfîrșit marile scene de seducție, orașul gotic, retragerea și cîntecul studenților, contrapunctul, sublima Invocație către Natură, vînătoarea sub lună, iscălirea legămîntului de

sînge, goana către abis, Pandoemenium în care Enescu într-adevăr obținea efecte de o măreție și de un colorit livid, o simfonie cutremurătoare cu voci sinistre — pentru ca totul pînă la urmă să se limpezească în viziunea serafică în care Margareta e răscumpărată... Ce amintiri care azi ne fac să fremătăm.

Războiul, după cîteva săptămîni de mari speranțe, începea să fie dezastruos — retragerea în Moldova — concentrarea energiilor, pe frontul ce mergea de la Galați, pe Siret, Trotuș, de-a lungul crestei Carpaților pînă în Bucovina. La Iași, inima românismului atunci, George Enescu își organizează turneele de binefacere, strînge ajutoare, crează din elemente instrumentale disparate o orchestră simfonică... Și concertele din ce în ce mai bune utilizînd tinere talente, încep la Teatrul Național... Repetițiile se fac în sala mașinilor de lîngă teatru. Ce școală pentru cei care pot asista la aceste lecțiuni de interpretare a unui repertoriu din ce în ce mai serios și mai complet — căci partiturile, „știmele" lipseau. Treptat s-a ajuns la reconstituirea manuscrisă a celor prime 8 simfonii de Beethoven. Îmi amintesc de o simfonie delicioasă de Mozart — rar auzită — în do major — de concertul de Mendelssohn cîntat de primul violonist Socrate Barozzi, de cel în *la* al lui Bach executat ca solist de C. Bobescu, o văd și o aud încă pe respectabila pianistă Sion-Burada într-un concerto de Saint-Saëns, pe tînăra debutantă, fermecătoare mozartiană, Smărăndița Georgescu (apoi d-na Athanasof) îmi amintesc în sfîrșit de prima audiție a *„Nopții de vară"* și a *„Scherzo"-ului* din *1-a suită* pentru orchestră al lui *M. Jora* cu care începea glorioasa carieră de compozitor a celui care, rănit în partea întîia a campaniei, zăcea în spital. Aici, la patul său de suferință venise Enescu să-l mîngîie, să-i cînte din memorie fragmente din suita citată pe care o *citise* o singură dată, cu vreun an doi înainte și n-o mai văzuse de atunci. Un pian mic a fost adus în sala unde zăcea culcat, între viață și moarte, urmașul unei familii cu vechi tradiții moldovenești, de partea tatălui său și a unei frumoase ereditați muzicale după mamă, marele invalid de război, ofițerul de rezervă, sublocotenentul de infanterie absolvent al conservatorului din Lipsca, greu rănit pe cîmpul de onoare, *Mihail Jora*.

În timpul războiului George Enescu făcu o călătorie de propagandă artistică în Rusia aliată. Era în zilele Marii Revoluții, la începutul ei. Revăzu Moscova, în care fusese pe la 1908. Nu avea să mai petreacă în sînul ei decît în 1946, cînd regăsi Metropola uriașă crescută, de nerecunoscut. Cîntă și conduse la Petrograd, în timp ce pe străzi se auzeau salve de mitralieră.

La încheierea armistițiului din noiembrie 1918 și la căderea puterilor centrale — reveni pe scurt timp la București, în plină biruință. De pe atunci începu imediat acea uriașă activitate concertistică, de solist și capelmaestru. Toate tinerele talente erau asociate pe rînd recitalurilor sale de sonate. *Simfonia cu cor*, pe care o făurise în timpul luptelor eroice, a condus la București în primăvara 1919. Doi ani mai tîrziu, supraveghează repetițiile ei la concertele „Colonne" din Paris. De aici înainte faima i se răspîndește în lumea întreagă. Rînd pe rînd ca violonist, apoi în concertele unde apărea simultan ca solist, conducător și compozitor, e aclamat.

În America de Nord e caracteristic că strălucește mai cu seamă în aceste două calități din urmă. Muzica lui Enescu în special Rapsodiile, fie că sînt interpretate de el însuși, ca dirijor, fie că au parte de conducători ca *Toscanini* sau *Ormandy* sînt executate și înregistrate pe discuri în Statele Unite.

Marele *Gustav Mahler*, în capul orchestrei de la Boston, conduce Suita I-a în do major —cea cu introducerea în unison.

La orice sărbătoare muzica românească, la orice ceremonie oficială în țară sau străinătate de la începutul secolului, Poema și Rapsodiile apar parcă obligatoriu. Cînd autorul e în fruntea orchestrelor, în orașele din America, la Paris, Londra, Madrid, Moscova, Petrograd — fără a mai vorbi de Bucureștii noștri — Rapsodia I-a face senzație. La Roma dă loc la manifestații potrivnice și entuziaste. Publicul călduros italian aclamă sau fluieră cu convingere.

În America de Nord se face un „Referendum" asupra bucăților din tot repertoriul orchestral al lumii, care plac mai mult. Uvertura *Tannhäuser* ia premiul I-iul, *Rapsodia în la, al doilea*. Au votat cîteva milioane de auditori...

Concertul pentru vioară și orchestră de Wilhelm Berger

de Dumitru Bughici

Îmi amintesc ziua cînd emoționat și fericit, Wilhelm Berger s-a întors de la Bruxelles ca proaspăt deținător al premiului întîi pe anul 1966, obținut pentru Concertul de vioară și orchestră.

Eram cu toții bucuroși de succesul său și după felicitările cuvenite, l-am rugat să ne dea prilejul a-i asculta lucrarea imprimată pe bandă de magnetofon.

Pentru cîteva zile am studiat pentru prima oară Concertul. De atunci a trecut peste un an de zile, timp în care am reascultat de cîteva ori (din păcate nu în concerte publice) această interesantă și emoționantă compoziție.

Acum cercetez partitura și caut a „desluși" cauzele pentru care audițiile repetate nu mă obosesc, ci, din contră, mă apropie de esența muzicală și mă determină să scriu aceste rînduri.

Dintre multiplele compoziții ale autorului în domeniul simfonic, vocal-simfonic și de cameră, această lucrare pare a fi sinteza unui drum lung, în care gîndirea și simțirea sa ne dezvăluie un univers muzical plin de profunzime și de vibrație umană.

Această muzică nu poate fi ascultată „la rece", în mod obiectiv, întrucît desfășurarea muzicală ne captivează și ne convinge de autenticitatea mesajului pe care Berger îl comunică.

Predominanța elementelor lirice, epice, cu unele impulsuri dinamice și dramatice, dau acestei muzici caracterul de poem.

Într-adevăr, Concertul poate fi comparat cu un poem, întrucît avem tot timpul impresia unei confesiuni — bineînțeles în graiul și cu mijloacele specifice muzicale — care nu trebuie și nu necesită traducerea în cuvinte obișnuite.

Nimic exterior, căutat, de o mare simplitate și sobrietate, fără pasagii de bravură specifice genului, Concertul ne demonstrează în același timp marea măestrie componistică la care a ajuns autorul, în subordonarea tuturor componentelor specifice expresiei muzicale.

După trecerea a 17—18 minute cît durează concertul, rămînem cu sentimentul că am ascultat o muzică ce ne înalță sufletește și pe care dorim s-o reascultăm.

Dorința de a retrăi și de a înțelege mai bine conținutul muzical al acestui Concert este o caracteristică specifică adevăratelor opere muzicale.

*

* *

Concertul pentru vioară și orchestră îmi oferă ocazia de a consemna reușita și în ceea ce privește modul de structurare a materiei sonore.

Deși alcătuit din patru mișcări : I. *Improvisazione* ; II. *Toccata* ; III. *Interludio* ; IV. *Monologo*, plus *Epilogo*, legate între ele prin attacca, concertul în fond este structurat — în linii mari — pe principiul formei de sonată.

Funcțiile fiecărei mișcări sînt următoarele : Prima parte — Lento, ben sostenuto, ține loc de introducere, iar după zece măsuri, la Andante rubato, pensieroso, odată cu începutul părții solistice, începe grupul principal [1]).

Partea doua — Allegro con brio, fluente — corespunde celei de a doua diviziuni, grupul secundar. Sfîrșitul acestei mișcări — Andante dramatico, readuce elemente tematice din grupul principal și prin caracterul liniștit — Calmo — corespunde concluziei expoziției de sonată.

Odată cu apariția celei de a treia mișcări, se poate vorbi de începutul dezvoltării, care se împarte în două faze : prima fază este de fapt *Interludiul* propriu zis, iar *Monologo*, cadența viorii solistice, reprezintă faza doua.

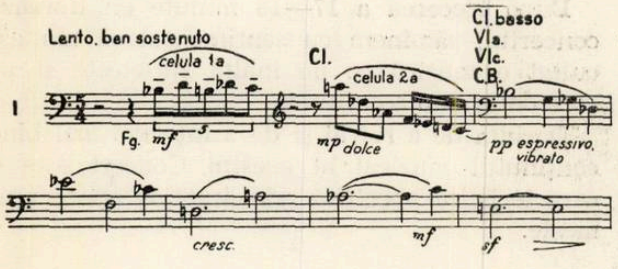
Epilogul, corespunde reprizei forma de sonată, întrucît aici apar cele două profiluri tematice ce corespund primelor două mișcări, plus o Codă.

Cele spuse pînă aici în legătură cu forma muzicală, dovedesc că Berger dezvoltă un principiu, o tradiție, pe care o cunoaștem de la Liszt, de exemplu în poemul simfonic „Preludii" sau în Sonata pentru pian în si minor etc.

Meritul lui Berger constă în modul personal în care modelează materia sonoră prin tematica expresivă și bine conturată în care se fac simțite elemente modale (folosirea în general a complexului cromatic), prin îmbinarea principiilor omofonice și polifonice pe întregi suprafețe și în micro-structură, prin prezența și suprapunerea mai multor centre tonale, varietatea metro-ritmică etc.

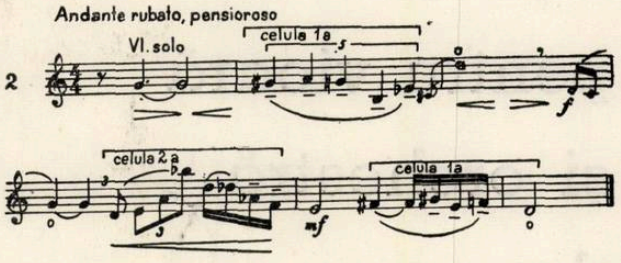
Cîteva exemple.

Ideia muzicală centrală ce generează următoarele profiluri tematice o găsim în introducerea orchestrală. Desprindem de aici, cele două celule (1 și 2), ce vor căpăta ample extinderi pe parcurs, și linia largă bazată pe folosirea complexului cromatic ce creiază atmosfera specifică concertului

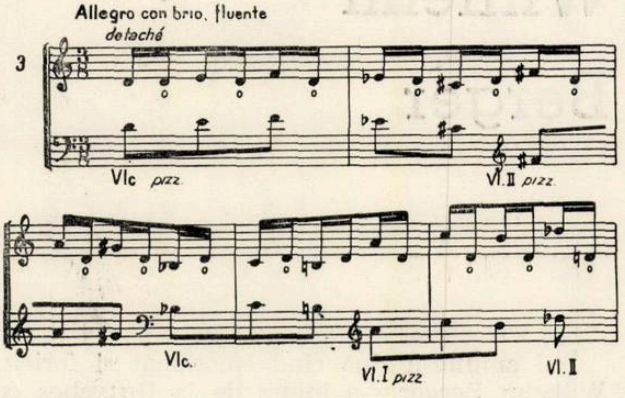


[1]) Folosesc aci termenul de grup principal — sau grup secundar — nu în sensul că el conține mai multe idei muzicale, ci pentru că diferite elemente tematice aparținînd aceleiași teme, capătă pe parcurs ample desfășurări.

Tema, expusă de solist, transfigurează celula 1 și 2 (în cadrul grupului principal) dîndu-le alte dimensiuni. În mod special, celula 1-a devine elementul central pe care vioara și orchestra o vor prezenta — cu diferite mutații — constituind embrionul tematic cel mai important în următoarele desfășurări.



Iată cum va arăta imaginea grupului secundar — începutul Toccatei — dedus tot din tema introducerii :



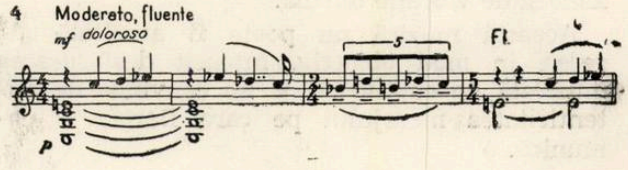
Amplificarea acestei teme poate sluji și ca exemplu de îmbinare a unor principii de formă muzicală specifică atît stilului polifonic cît și celui omofonic.

Toccata — pînă la Andante dramatică, de unde va apare după cinci măsuri concluzia — are forma unui *Fugatto*, datorită expunerii pe diferite trepte a subiectului de mai sus (plus două măsuri de codettă), după care urmează prelucrări motivice ce fac parte din interludiile specifice acestei forme.

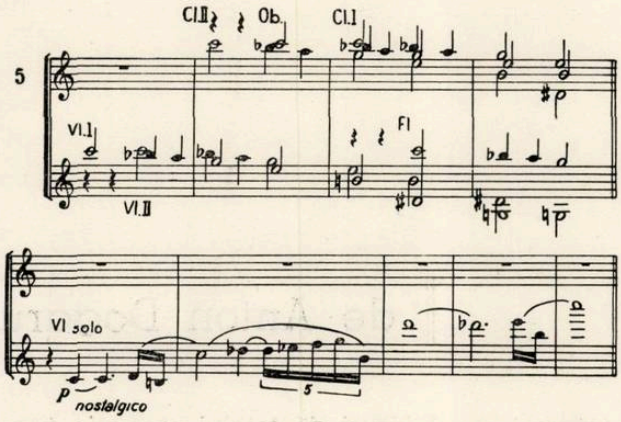
În același timp, datorită libertății de prezentare a vocilor — cu prelucrările respective — și faptului că la sfîrșit reapare tema pe același centru *re*, putem considera că forma toccatei este și de lied, avînd o structură tripartită.

Tot în legătură cu această temă subliniem subordonarea ei atît ca atmosferă cît și ca centru tonal primei teme.

În același timp, foarte colorat sună suprapunerea modului minor pe care vioara îl expune peste acordul major, ținut de corzi.



Pentru a încheia seria exemplelor, mai dăm unul în care se poate observa ce interesant complex sonor obține Berger prin folosirea și suprapunerea unor imitații bazate pe tema introducerii ; acestea sînt urmate de una dintre multiplele transformări pe care ideea principală — din prima parte — le capătă în coda Epilogului.



Un rol important în acest Concert îl are orchestra. Partitura lucrării, realizată cu mare economie de mijloace, este deosebit de eficientă.

Pe lîngă numeroasele dialoguri între solist și orchestră, observăm grija autorului pentru a nu acoperi cu nimic Vioara ; în același timp protagonista capătă în permanență un suport armonic și dinamic ce conferă o sensibilă mobilitate formei muzicale.

Partea solistică este realizată cu o cunoaștere desăvîrșită a potențelor expresive și tehnice ale viorii. Ea realizează un tot muzical cu partea orchestrală, urmărind a scoate în evidență bogatul conținut muzical al Concertului.

* * *

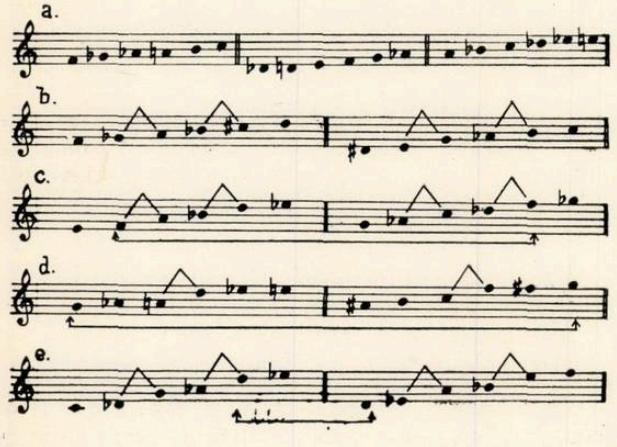
...A trecut peste un an de zile, timp în care am reascultat de cîteva ori (din păcate nu în concerte publice) această interesantă și emoționantă compoziție, și azi mai mult ca ieri, sînt convins că ne aflăm în fața unei opere autentice, sincere și profunde.

Psalmi pe versuri de Tudor Arghezi de Nicolae Brînduș

de Anton Dogaru

Lucrarea Psalmi pe versuri de Tudor Arghezi de Nicolae Brînduș este alcătuită din 7 părți care folosesc poezii argheziene cu titlu declarat (Psalmi) și cu tematică înrudită. Cele 7 părți sînt : *Ruga mea e fără cuvinte, Sînt vinovat că am rîvnit, Ai văzut ? A venit, Nu-ți cer un lucru prea cu neputință, Ca să te ating tîriș pe rădăcină* și *Cîntări.*

Ultima parte este singura în care baritonul solist cîntă acompaniat de o mică formație de percuție, în rest acompaniamentul fiind susținut de pian. Limba poetică, cu inflexiuni arhaice-psaltice, a necesitat utilizarea culorii specifice stilului vocal de strană. Textul muzical nu utilizează moduri bizantine ci moduri construite de autor pe baza anumitor caracteristici intervalice.



Astfel, intervalul specific primului mod este tonul, pentru al doilea terța mică, pentru al treilea terța mare, pentru al patrulea cvarta perfectă iar pentru al cincilea cvarta mărită. Semitonul este considerat neutru, la fel ca și gama cromatică care este folosită ca mod neutru. Dintre toate modurile, cel de al doilea însumat cu el însuși dă totalul cromatic (moduri complementare), celelalte avînd ca rezultante moduri de 11 sunete datorită repetării unui element, servind ca axă de legătură între diversele fragmente modale. De la început trebuie arătat că bogăția ritmică a părții pianistice și vocale, luxuriantă chiar, este derivată, în majoritatea cazurilor, dintr-o serie numerică determinată, și anume șirul lui Fibonacci :

n (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 etc....)

Vocea este acompaniată permanent discret, subțire, pianul fiind considerat un *generator neutru de sunete.*

Prima piesă a ciclului, „Ruga mea e fără cuvinte", servește ca preludiu în care baritonul ne introduce într-o atmosferă pioasă, de reculegere :

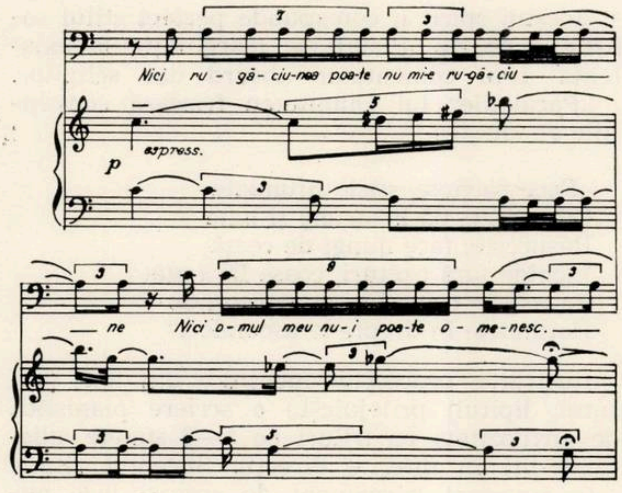
„Ruga mea e fără cuvinte
Și cîntul mi-e fără glas
Nu-ți cer nimic
Nimic ți-aduc aminte
Din veșnicia ta nu sînt măcar un ceas"

Recitativul psalmodiat al solistului este acompaniat de lungi pedale ale pianului, pe un singur sunet în diverse ipostaze spațiale dînd impresia unor clopote. Ritmica pedalelor de clopot este supusă unei mici evoluții pentru pregătirea unui teren polifonic ce urmează.

Relativitatea omenescului și a întregului arsenal ce-i aparține este în centrul acestei secțiuni mediane a psalmului :

„Nici rugăciunea poate nu mi-e rugăciune"
Nici omul meu nu-i poate omenesc..."

Insistența pe sunete apropiate în partea solistică și ceața ce domnește în acompaniament sugerează păstrarea ideii din prima secțiune aici neintervenind decît o amplificare.



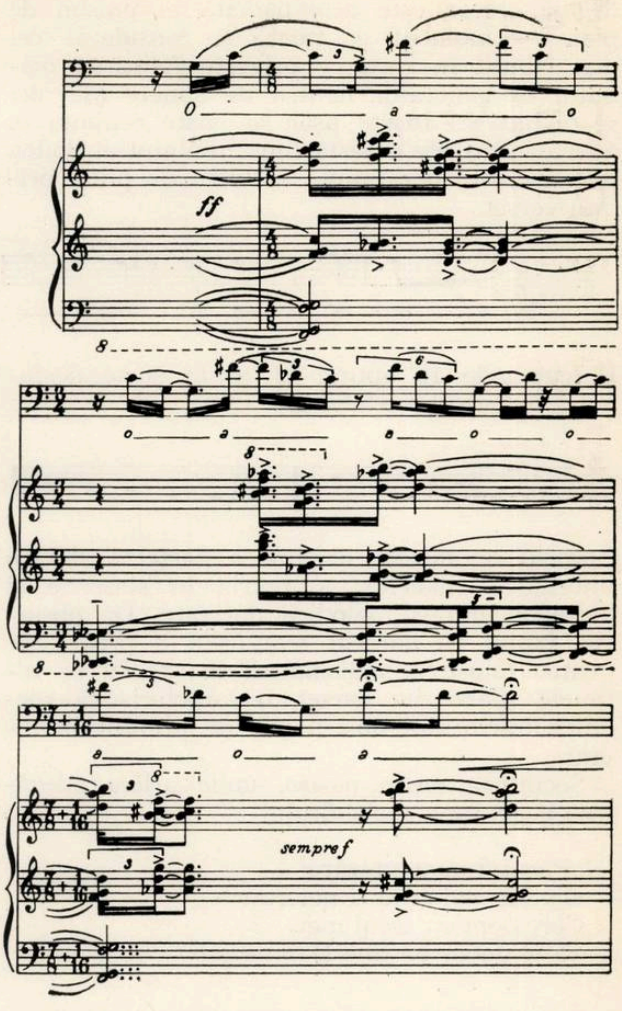
Sarcina poetului, deloc ușoară, de a scruta viitorul, idee ce e reluată sub forma legăturii între generații prin poet, în psalmul VI, prilejuiește compozitorului reîntoarcerea bruscă (după lăsarea unei mici perdele realizată prin glissando-ul între sol și mi bemol în partida solistului) la atmosfera (de clopote) inițială căreia i se adaugă ideia polifonică din secțiunea mediană. Se poate constata pînă aici inexistența punților între ideile muzicale, trecerile fiind realizate brusc, fără pregătire și contrastul mare între materialul muzical vechi (în punctul de trecere), și cel nou (în special în acompaniament). Pentru dramaturgia întregului constatăm o ideie primă, urmată de o idee secundă, distinctă, apoi o suprapunere a celor două idei. Întîlnim, astfel, o caracteristică de construcție enesciană care nu se va desminți pe parcursul întregului ciclu.

Pentru încheierea primei piese, compozitorul utilizează o creștere care concretizează optimismul ultimelor versuri argheziene :

„Căci sufletul meu deschis
Așteaptă o ivire din cristal
pe un ștergar cu brîie de lumină".

Sudura secțiunilor este realizată prin partea vocală foarte puțin diferențiată de la un capăt la altul al piesei, dovadă că ciclul are un caracter predominant vocal.

Clopotele din acompaniament se întețesc în codă realizînd, ritmic, o recurență diminuată a valorilor inițiale iar intonațional, stabilirea pe clustere, în regiunea înaltă a pianului, pentru a susține solistul care vocalizează în țesătura foarte înaltă (fa diez) pe succesiuni de cvarte perfecte și mărite într-un autentic cîntec de bucium.



Acest sfîrșit, oarecum expresionist, este o concluzie firească a zbuciumului de pînă aici, tendința exacerbată a cunoașterii, deloc ostentativă însă.

În Psalmul al doilea :

„Sînt vinovat că am rîvnit
Mereu numai la bun oprit
Eu am dorit de bunurile toate..."

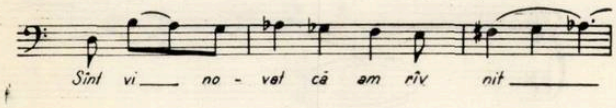
sînt enumerate treptat aceste „bunuri" rîvnite din care nu lipsesc nici „ispitele ușoare și blajine". Spre sfîrșit este zugrăvită adevărata față a eroului :

„Unde-i tăcere scutur cătușe
Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut și o isc
Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec
Ducînd în cîrcă muntele întreg".

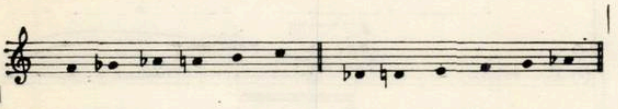
Exprimarea muzicală a acestui cuceritor conținut de idei este realizată prin tehnica versetelor.

Fiecare verset arghezian este conturat muzical cu ajutorul unui număr de valori-durate (optimea e valoarea de bază) ce își au origina în șirul lui Fibonacci. De asemenea, în acest psalm, linia melodică a fiecărui verset se desfășoară în cadrul unui singur mod. Pentru accentuarea sentimentului de solitudine ce se

degajă, vocea este acompaniată în unison de pian — moment ce poate fi considerat cel mai izbutit în ceea ce privește folosirea pianului ca generator neutru de sunete (de aici se deduce că foarte ușor se poate renunța la aportul său). Pe această linie, psalmul al doilea este înrudit cu ultimul. Să luăm de pildă primul verset.



El cuprinde 16 optimi (2 × 8) și se desfășoară în cadrul modului a.

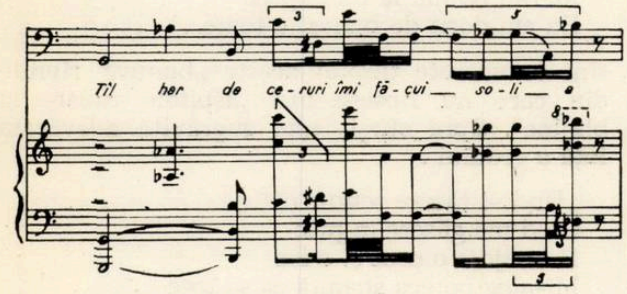


Această organizare asigură o perfectă sudură internă a silabelor, asimetria în simetrie și unitatea liniilor melodice derivate. De observat faptul că autorul manifestă o predilecție pentru folosirea melismaticii în special pe ultimele silabe din verset, o caracteristică specifică folclorului nostru atît de prezent în lucrare.

Secțiunea *meno mosso*, unde aflăm adevărata cugetare a spoveditului

„Păcatul meu adevărat
E mult mai greu și neiertat
Cercasem cu arcul meu
Să te dobor pe tine Dumnezeu
. . . . . .
Dar eu rîvnind în taină la bunurile toate
Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate"

aduce din nou clopotele din primul psalm ca o aluzie ciclică, lucru vizibil de altfel și în partida vocală.



Nicolae Brînduș creionează muzical ideia poetică, folosind un cluster al pianului în fortissimo în timp ce solistul realizează o cadență molto rubato cu intervale mai mici de semiton, utilizînd un timbru nazal și modul cu terța mică caracteristică (modul b).

O scurtă introducere pianistică ne duce în lumea celei de a treia piese a ciclului : „Ai văzut ?". Remarcăm sistemul dublării melodiei în octave, la pian, precum și supunerea formulelor ritmice aceleiași legi numerice (3, 5, 8, 13 sînt diviziunile celor patru timpi introductivi).

„Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește
De ne trec lucrurile prin deșt ?"

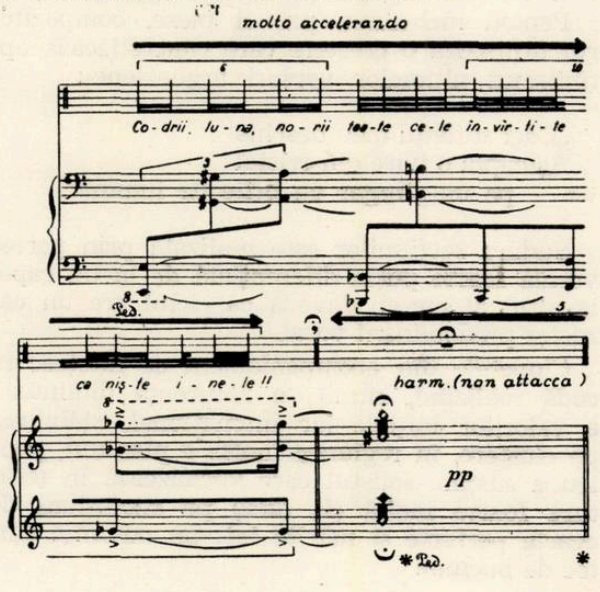
Acestui spirit îi corespunde perfect stilul solistic parlando. Pianul se mărginește la existența unui comentator absurd dar sclipitor. „Păcălelile" lui Dumnezeu frizează convențiile omenești :

„Face pachete, sticle-nfundate
Clocotește, dă la strung și bate
Răsucește, face mingi de ceață
Închide fără lipituri, coase fără ață.
Pe cele în colțuri le pune rotunde
Rotundele în drepte le ascunde..."

Ilustrarea proceselor mecanice din text (cusutul, lipitul) prilejuiește o scriere pianistică de virtuozitate cu triluri pe 5—6 sunete, glissando-uri în diferite direcții. Sistemul ritmic este guvernat permanent de aceeași lege numerică. Natura existenței aflată ca problemă în dezbatere în finalul poemului este precedată de o succesiune rapidă de secunde strînse ca o focalizare a elementului narativ de pînă aici, totul rezolvîndu-se apoi într-un moment aleatoric ce sporește subiectivitatea în rezolvarea problemelor puse :

„De ce fac păianjenii dantele
Lacul oglinzi, giuvaere și betele ?
De ce face zarea adevărată priveliște ?
Cînd omul stă, el pune să se miște
în el și-mprejur : totul !
Ape, stele,
Codrii, luna, norii, toate cele
Învîrtite ca niște inele ! !"

Elevația spiritului și rotația elementelor în continuă transformare determină pe compozitor să folosească întreaga claviatură a pianului, sugestivă esență a spațiului, dintr-o suflare ce se finalizează în sunete armonice.



Mai mult ca orice piesă a ciclului acesta necesită iminent orchestrarea.

Ca atmosferă, a patra piesă este înrudită cu prima și a doua. Așteptarea supremă, febrilă, cu răsuflarea ținută, nu este justificată, ca sacrificiu, în momentul rezolvării care seamănă cu destrămarea unei „licăriri de icoană", cum sună versul arghezian.

„De zeci de vieți îl cheamă
Pe cel fără vîrstă, fără țărm, fără vamă,
Din singurătate..."

În recitativul baritonului, susținut de clopote (octave în registrul grav al pianului) remarcăm o interesantă mobilitate a treptelor în jurul lui la (mi bemol, mi becar, la, si bemol, si becar). Părții expozitive i se adaugă o secțiune polifonică în care, pentru prima dată, pianul se află în dialog (2 voci) cu solistul, în timp ce pedalele clopotelor sînt spațializate acum în diverse registre. De remarcat că față de prima piesă această secțiune polifonică e mai densă, neducînd însă nicăieri, spre deosebire de creșterea din finalul primului psalm. Așteptarea inițială se reia acum devenind mai apăsătoare prin melismele silabelor finale ale cuvintelor. O secțiune cu dimensiune nouă (poliritmia) în acompaniament ce păstrează polifonia și recitativul psalmodiat dinainte, duce la o scurtă anacruză, cu clopote numai, în care solistul marchează, aproximativ, motivul apariției :

„Luna spartă căzuse într-o scorbură moartă
ca un ulcior de lut...
Cînd a venit, ? Cine a trecut ?"

însfîrșit convingerea :

„Nu era vînt nici pasăre nici de cer nici de pămînt
Nici om nici vis
Făptură de șoapte și scamă
Se urzește, se destramă
Ca o licărire de icoană..."

Culoarea impresionistă a textului este realizată muzical ca o concluzie a întregului poem. Tremolo-uri în registrul acut al pianului sînt însoțite de clustere în registrul grav, simbolizînd reducerea la tăcere, din neputință.

Pianul încearcă readucerea atmosferei polifonice mediane care, de fapt, e inutilă.

Prima secțiune a psalmului următor, de reculegere,

„De cînd s-a întocmit sfînta scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Și anii mor și veacurile pier
Aici subt tine, dedesubt sub cer !"

prilejuiește, în secțiunea mediană, un acompaniament de recitativ, în sens arpegiat, ce utilizează una sau maximum două elemente din modul e. Mica repriză finală e în mod necesar îngroșată, apărînd elementele inițiale atît vocale cît și de acompaniament, de această dată ca o rezultantă, un sumum algebric, al întregului psalm.

Penultima piesă a ciclului, Ca să te ating tîrîș pe rădăcină constituie un preludiu la postludiu (psalmul VII) în care relația poet-ființă socială și poet-punte peste veacuri este prezentată în lumina dezbătută pînă aici

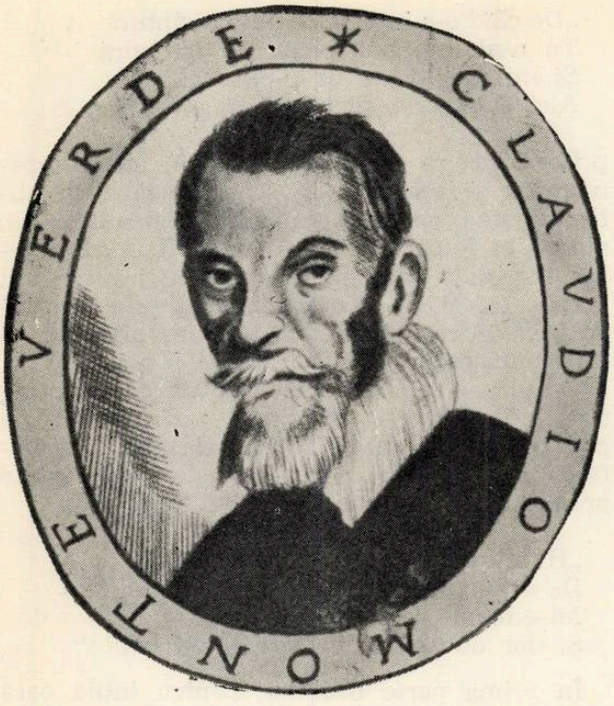
„Hrănit cu piatră și adăpat cu vînt
De-a fi-n vecii o strajă mă-n spăimînt
Mi-e foame de nisip și lut
Și dor de apele din care n-am băut !"

În prima parte întîlnim, pentru întîia oară în ciclu, o interesantă intenție de eterofonie iar în cea de a doua găsim o totală independență între solist și pian, ideii inițiale suprapunîndu-i-se cîteva acorduri placate, foarte apropiate de clustere.

Rolul instrumentelor de percuție pentru postludiul ciclului (Cîntări) este de a secționa matematic timpul imemorial (solistul vocalizează) al fiecărei cîntări. Se folosesc placa de rezonanță a pianului, cu cele trei registre ale sale, acut, mediu și grav, două gonguri, un tam-tam și o tobă mare. De fiecare dată fiecare instrument intervine după un ciclu de valori, prestabilit pe baza numerică 7 care reprezintă o axă logică a piesei, în altă nuanță însă. Solistul realizează o improvizație pe modul corespunzător fiecărei cîntări. La sfîrșitul fiecărei secțiuni (cîntări) bate un clopot.

Statismul diverselor momente este înlăturat prin folosirea diferitelor moduri de atac ale instrumentelor de percuție. De remarcat faptul că toate cîntările încep, pentru solist, în registrul grav și sfîrșesc în registrul acut, poate și pentru realizarea unei mai mari fuziuni între percuție și voce.

Lucrarea este realizată ca un tot dramatic închegat, cu vădite intenții ciclice, atît datorită ideii poetice cît și cîtorva legi și mijloace muzicale ce-o guvernează.



Patru sute de ani de la nașterea lui Claudio Monteverdi

de Gheorghe Firca

Dreapta judecată a istoriei, căreia sîntem dispuși să-i acordăm întregul nostru credit, pare cîte o dată aproape neputincioasă în fața unei forțe puternice, oarbă și obscură, asemeni unui destin implacabil. Este nestatornicul gust al epocii sau al cîtorva epoci conjugate, capriciul care exaltă adevărurile periferice ale momentului, proiectîndu-le nu numai în contemporaneitate ci și asupra valorilor trecutului. Cîte opere și cîte personalități nu au căzut pradă acestui Moloh hrăpăreț, cîte bunuri spirituale nu au suferit de injustețea uitării, redescoperirea lor tîrzie nefiind pe de-a-ntregul capabilă a le restitui o semnificație care numai într-un anume cadru și un anume timp își aveau rațiunea de a fi.

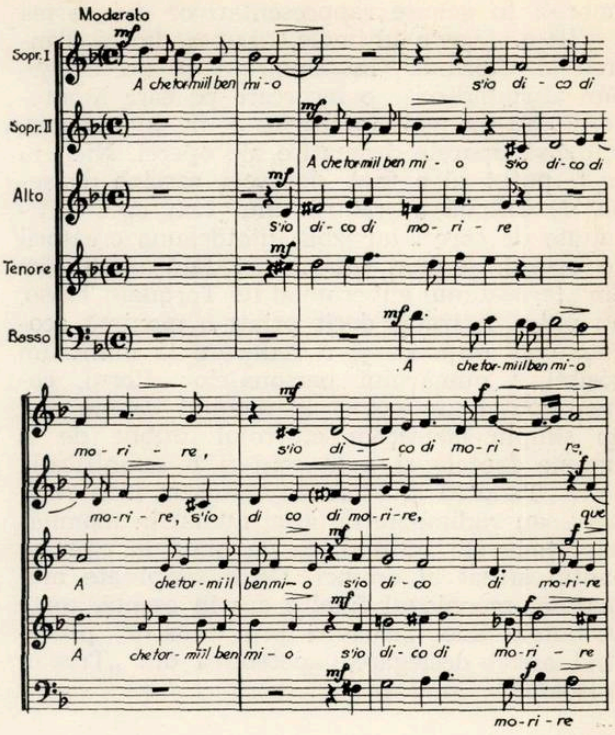
Printre multele cazuri, ce s-ar putea aminti a fi avut o nedreaptă soartă, este și acela al italianului Claudio Monteverdi, genialul reprezentant al unei Renașteri în amurg, continuator al polifoniei dar, mai ales, important pion al edificării conceptului armonic, cel care a desăvîrșit încercările — abia întreprinse — de constituire a operei, ducînd genul la o primă fază de strălucire.

Învrednicită o vreme numai cu merite istorice, în enumerările și exegezele seci ale lucrărilor de specialitate, opera lui Monteverdi a fost lipsită, vreo trei secole, de dreptul la circulație — condiția viabilității oricărei creații —, neputîndu-și astfel impune în conștiința urmașilor virtuțile artistice și frumusețile-i nepieritoare, lipsind atîtea generații de pilduitoare adevăruri. Ar fi nedrept și mărginit să aruncăm vina acestei stări de lucruri exclusiv în seama gustului îndoielnic și a superficialității unor vremuri care în opera secolului al XVII-lea și al XVIII-lea au găsit motive de admirație pentru lucrările net inferioare celor monteverdiene. Cauze mai adînci, de ordinul evoluției mentalității și a gîndirii muzicale, vin să explice predominanța și vigoarea altor forme de exprimare care prin forța lucrurilor captau toate energiile, pentru operele unui trecut — chiar și imediat — rămînînd prea puțin loc. Toate transformările aveau să pregătească prin etape succesive apariția clasicismului muzical — triumful unor idei și modalități anterioare la care Monteverdi însuși își adusese substanțial contribuția. Epocă de apogeu, de echilibru între rațiune și afectivitate, între tradiția asimilată și inovațiile revoluționare, clasicismul muzical era suficient sie-și și nu cunoștea pasiunea alexandrină pentru operele mai vechi, proprie numai epocilor ce sfîrșesc un drum sau își ascund cu greu oboseala. O atare atitudine avea să înceapă odată cu romantismul. Ardoarea romantică

pentru trecut şi-a întins razele, în ce priveşte artele plastice şi literatura pînă în Evul Mediu, pentru muzică însă a izbutit doar redescoperirea lui Bach. Abia vremii noastre îi revine meritul de a fi făcut lumină, printr-o acţiune vastă şi simptomatică de reconsiderare a valorilor, şi în cazul lui Claudio Monteverdi. Odată cu identificarea în stilul marilor compozitori a acelor elemente ce pot fi reactualizate fie în semnificaţia lor estetică fie în cea tehnică de limbaj, contemporaneitatea redă lui Monteverdi sensul integral al aportului său, în legătură cu o strălucită epocă de cultură.

Cremonez prin naştere, Claudio Monteverdi şi-a legat numele mai ales de Mantua, unde, timp de 20 de ani, în serviciul Ducelui de Vincenzo Gonzaga, avea să creeze, în atmosfera intelectuală şi de promovare a celor mai noi tendinţe muzicale de acolo, majoritatea lucrărilor sale dramatice. Gloria acestor lucrări nu a fost însă suficientă pentru a-i acoperi toate nevoile existenţei, astfel încît după cîteva încercări de a-şi găsi un loc propice pentru munca şi aspiraţiile sale în diferite oraşe ale Italiei, se fixează la sfîrşitul vieţii la Veneţia. Aici, compozitorul înregistrează un nou moment prosper pentru creaţia sa scriind operele sale religioase de căpetenie pentru biserica San Marco, în serviciul căreia era, şi ultima capodoperă destinată scenei, „Încoronarea Poppeii".

Format la adăpostul disciplinei severe a contrapunctului Renaşterii, Monteverdi a cultivat cu prisosinţă forma laică a vremii : madrigalul. Primele patru cărţi de madrigale conţin lucrări ce continuă maniera stilistică tradiţională, Monteverdi însuşi considerîndu-le ca aparţinînd unei „prima prattica". Edificat la un înalt grad de măestrie cu tehnica artistică de pînă la el, compozitorul nu va repeta scolastic procedeele timpului. Gîndirea sa polifonică ce caracterizează maniera începutului, această „Prima prattica", avînd toate atributele stilului renascentist, vizează complexitatea asocierii vocilor, egala lor implicare într-o ţesătură, echilibrată, dominată de principiul imitaţiei — cum se constată în Madrigalul „Ah che tormi il ben mio" [1]). Supla conducere a fiecăreia dintre partide mai păstrează ceva din independenţa modală pe care o aveau vocile motetului medieval, suprapunerile lor dînd naştere la disonanţe — pe atunci întru totul firesti. Subtilele şi labilele cadenţări sînt de fapt noi impulsuri date curgerii sonore, care asemeni unui val, în suişuri şi coborîşuri, îşi găseşte



liniştea, în cadenţe stabile mult distanţate unele faţă de altele [2]).

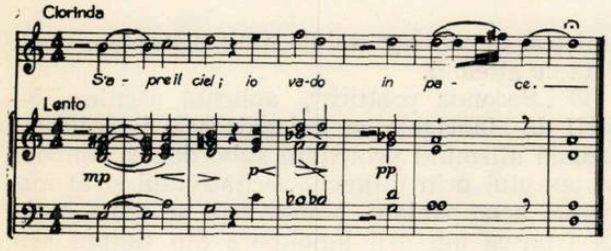
O „Seconda prattica", aplicată cărţilor V—VIII de Madrigale, se îndepărtează de polifonia uzuală afirmînd principiul subordonării muzicii şi textului prin mijlocul recitativului şi al monodiei acompaniate. Monteverdi se situa astfel în fruntea mişcării înnoitoare din timpul său, ceea ce i-a procurat adversitatea muzicienilor retrogrizi, atrăgîndu-şi fulgerele polemice ale abatelui bolonez Artusi.

Madrigalele de maturitate, apărute în urma elaborării primelor sale opere, se înscriu pe linii paralele de evoluţie a stilului, căci vom întîlni în aceste lucrări o seamă de trăsături ce-l plasează pe autorul de operă între continuatorii polifoniei dar îl desemnează, în acelaşi timp, ca un înnoitor al madrigalului prin tocmai fuziunea acestuia cu genul operei. După cum clasicii realizau un continuu schimb de resurse între muzica de cameră şi cea simfonică, tot astfel Monteverdi îşi va experimenta mijloacele dramatice în forma, corespunzător adaptată, a madrigalului. Unele dintre aceste piese vor deveni, din obişnuitele alcătuiri contrapunctice la 5 voci, duete sau ansambluri solistice de bravură, altele adevărate opere în miniatură, precum acele „Madrigali guerrieri ed

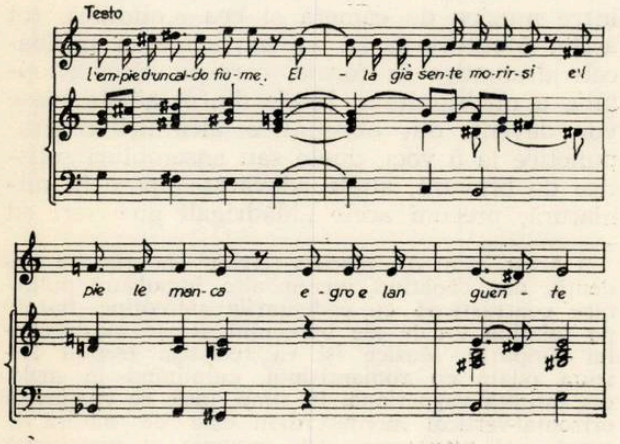
[1]) Aparţine primei cărţi de madrigale. Îl reproducem în transcrierea şi prelucrarea lui Hugo Leichtentritt (Ed. Peters, nr. 3232 a).

[2]) Acest gen de discurs „frînt" la fiecare cadenţă, dar căpătînd mereu alte impulsuri polifonice contrastează cu cadenţările stereotipe, bazate pe relaţiile tonale ale barocului şi ale clasicismului timpuriu. Muzica îşi va recîştiga treptat fluienţa odată cu romantismul, culminînd în melodia infinită vagneriană. În timp, însă, ce conductul orizontal-vertical monteverdian este de natură lineară, cel wagnerian este armonic şi marchează tocmai înfrîngerea tiraniei cadenţei prin cromatizare, slăbind impresia de „definitiv" pe care o lasă cadenţa perfectă.

amorosi in genere rappresentativo" din cartea a VIII-a. Dintre ultimele, „Lupta dintre Tancred și Clorinda" înseamnă — și nu exagerăm afirmînd-o — o încercare pe care Monteverdi nu a mai întreprins-o în altă parte, utilizînd tiparele dramatice ale operei. Nici nu ar fi putut să o facă, deoarece sarcina deosebit de dificilă a tratării unui text epic (dificultate de care s-au izbit întotdeauna creatorii de operă), preluat integral și fără modificări din „Ierusalimul eliberat" al lui Torquato Tasso, nu putea fi tratat decît printr-o maximă economie de mijloace și o reducere la minimum posibil a numărului personajelor. Corul, comentator și „reflector" al acțiunii devine aici un simplu povestitor cu rolul dublu de a expune faptele și a le conferi o semnificație lirică. Tancred și Clorinda intervin, prin recitativ sau rudimente de arie, numai în momentele cheie ale acțiunii, ca de pildă în emoționantul sfîrșit al eroinei. De o simplitate magistrală, monologul final [3]) are în esență, toate atributele unei „izbăviri prin moarte" precedînd astfel deslegarea apoteotică din „Tristan și Isolda".



Același magrigal dramatic evidențiază maniera armonică a compozitorului, subordonată îndrăznet necesităților de ilustrare a textului. Într-o ambianță major-minoră (ce amintește, o tehnică mai veche) se interpune o cădere de 8 cvinte (de la *si* la *si bemol)* în care însăși „alunecarea" în cvinte paralele a sopranului și a basului este un efect scontat, ce insuflă parcă teamă, neliniște. Imediat acordul de *fa* major, în prima răsturnare, restabilește, prin tehnica sextei napolitane, legătura cu tonalitatea *mi* :



[3]) Transcriere de Virgilio Mortari (Ed. Carisch, Milano, 1952).

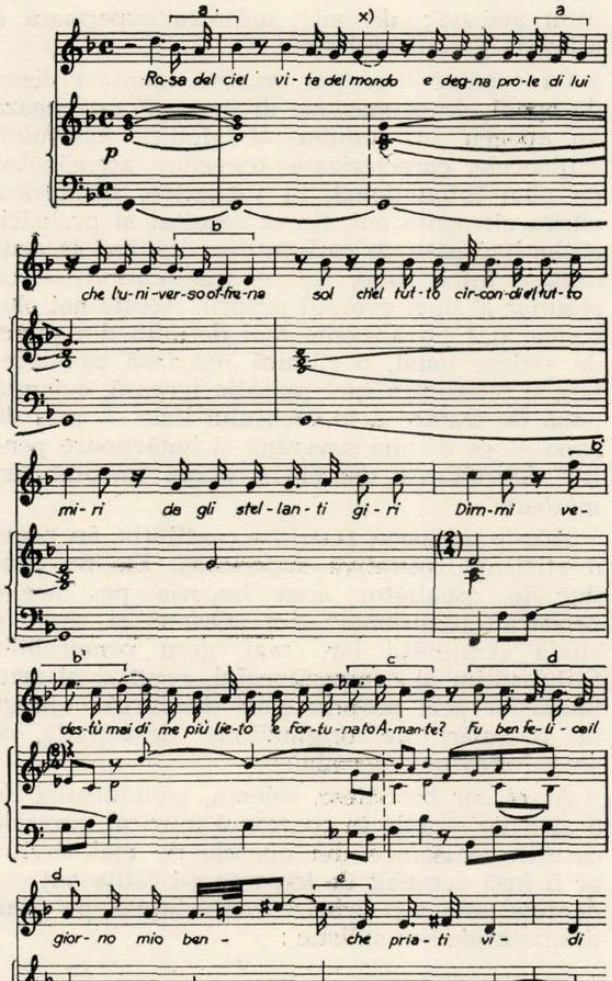
Domeniul operei va fi prin excelență acela în care compozitorul își va perfecta principiile. Ambiția ducelui Gonzaga de a vedea reprezentată la curtea sa o lucrare muzicală la modă, cum devenise noua „dramma in musica", îl determină pe Monteverdi să abordeze genul. Rezultatul este o capodoperă, „Orfeu", ce întrece tot ceea ce se produsese pînă atunci în această direcție.

Cunoscînd încercările Cammeratei din Florența, cu tendințele ei de reînviere a teatrului complex al antichității, dramă, poezie, muzică, dans și decor, compozitorul mantovan se adresează unui obișnuit subiect mitologic, legendei lui Orfeu. Dar înțelegînd limitele pe care încercările florentine nu le puteau ascunde, el nu se mulțumește cu un sărac recitativ și un rudimentar acompaniament instrumental și își asigură concursul tuturor mijloacelor ce-i stăteau la îndemînă : cîntul solistic acompaniat acordic de către instrumente, tratat sub forma acelei revoluționare vorbiri muzicalizate — recitativul — dar și sub forma ariei lirice, cu forma sa „da capo" căreia compozitorul avea să-i creeze prototipul clasic, corul tratat nu numai după tipicul polifonic ci și în scopul obținerii unui comentariu liric plin de compasiune, asemeni corului tragediei antice, și a unei măreții ce contribuia la adîncirea dramatismului. Și-a mai asigurat de asemenea, contribuția formei instrumentale ce începuse să cîștige teren : suita de dansuri. Aceasta structurează arhitectonica operei, împrumutîndu-i principiul alternanței și contrastului de mișcare și caracter. Dansuri ale suitei sînt plasate la începutul operei și la sfîrșitul acesteia, sau sub formă de interludii, constituind astfel sîmburele viitoarei uverturi și al părților simfonice independente din operă.

Muzică instrumentală înseamnă orchestră. Or, și în această privință, Monteverdi intuiește folosul artistic pe care i-l oferă reunirea tuturor instrumentelor cu posibilitățile lor expresive și chiar coloristice, compozitorul fiind considerat, pe bună dreptate cel ce anticipă componența orchestrei moderne.

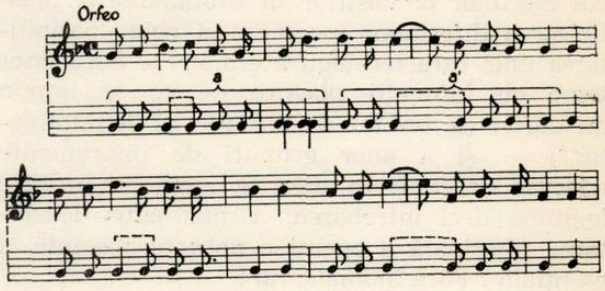
Specificul structural al noului gen, distincția față de muzica polifonică anterioară și totodată punctul de la care s-au distanțat viitoarele genuri ale monodiei acompaniate și ale basului cifrat, l-a constituit recitativul. Tot ceea ce pentru florentini era numai modalitate de articulare muzicală a textului, de o primitivitate ce nu putea sta alături de ceea ce muzica moștenise pînă atunci pe plan melodic, la Monteverdi devine cu adevărat o noutate pentru că ea însemna și o recucerire de superioare atribute artistice. Odată cu preluarea noului principiu (recitare cîntată susținută de acompaniament) el reabilitează melodica timpului, astfel încît recitativul său este de o bogăție, și intonațională și ritmică, pe care chiar opera de după el o va pierde ca urmare

a instaurării unei anume standardizări proprii basului cifrat. Această bogăție nu exclude — cum denotă prima intervenție a lui Orfeu în operă [4]) — cîteva caracteristici constante, oricînd recognoscibile în scrisul monteverdian :



Astfel, o brodare inferioară (*a*) de semiton, dar mai ales de ton întreg, o „cădere" în interiorul unei cvarte (*b*), tipic modală și conținînd un rezidiu pentatonic (tocmai de aceea putînd a fi întîlnită și în muzica lui George Enescu), aceeași figură (*b'*) cu o „cadențare" prin ton (*subton* modal), o formulă cadențială specifică recitativului (*c*), un motiv crenelat (*d*) și un salt, neobișnuit în muzica de mai tîrziu de sextă inferioară (*e*) — alteori, de octavă inferioară.

Constituirea recitativului urmează la Monteverdi același principiu al florentinilor, de utilizare a două picioare metrice (spondeu : — — și piric : ∪ ∪), dar fără o anume artificialitate pe care ceilalți nu o puteau evita. Îmbinarea valorii lungi și scurte, compozitorul mantovan o realizează ținînd seamă de structura ritmică a timpului, structură în care chiar dacă raportul 1 : 2 sau 2 : 1 al valorilor persistă, succesiunea rapoartelor nu ține seamă de un unic etalon, încît alături de pătrimi și optimi apar optimi și șaisprezecimi și chiar șaisprezecimi și treizecidoimi. Că în acest raport valoarea scurtă nu este obținută prin diviserea celei lungi și ambele constituie o unitate organică, asemeni, de pildă, giusto-silabicului bicron din folclorul românesc, o dovedește ritmica ariei „Ecco pur ch'a voi ritorni".



Ritmica în care este notată aria nu desminte sistemul inițial de gîndire (cel giusto-silabic), ci doar oferă, ici, colo indicii de trecere în sistemul divizionar (de exemplu, pătrimea și optimea devenite pătrime punctată + optime) [5]). Mi-am îngăduit de aceea a nota, dedesubtul exemplului, ritmica originară — de fapt o unică formulă ce revine mereu (*a'* fiind o neînsemnată abatere de la formula inițială), și care dovedește o frapantă asemănare cu ritmica colindelor noastre, mai ales în secțiunile de refren. Un argument în plus față de apartenența la sistem, este faptul că, pe parcursul ariei, dispar orice tendințe divizionare și perechea pătrime punctată — optime reintră în tiparul primar de pătrime-optime.

Toate aceste mijloace, a căror dominare impune mînă de maestru, imaginație dar și clarviziune în ce privește viitorul genului, erau reunite în vederea unui scop unic : adevărul dramatic. Primul mare compozitor de operă se afla, în raport cu acest deziderat al reliefării adevărului în drama muzicală, în fața dilemei dacă supremația revine în operă cuvîntului sau muzicii. Teoretic, Monteverdi nu contrazicea cele dintîi principii ale Cameratei florentine, dar practic, instinctul său de muzician l-a condus spre o perfectă unitate a celor două entități, drama literară fiind concepută și obținută numai prin ceea ce ofereau posibilitățile muzicale, ca dramatic, prin ele însele. S-a

[4]) Transcrierea modernă a operei „Orfeu" la care ne referim aparține lui G. Francesco Malipiero (Ed. J. & Chester, Ltd. Londra, 1923). Opera lui Malipiero de reconsiderare a creației monteverdiene, deși începută cu decenii în urmă, rămîne încă valabilă. Abia anul acesta, anul aniversării, ne rezervă apariția, la Universal-Edition din Viena, a operei integrale, revizuite, a compozitorului.

[5]) Legato-ul punctat marchează locurile în care cîntărețul poate „înflori" valorile mai lungi.

creat astfel un paralelism, fericit conciliat, între cuvînt și o muzică avînd o existență cu virtuți autonome. De această axiomă au trebuit să țină seama, la diferite răstimpuri, toți inovatorii pe tărîmul operei, care voind să restabilească drepturile cuvîntului în raport cu muzica nu puteau să ignore îndatoririle funciare ale muzicii. Vremurile moderne sînt poate cele mai îndreptățite a prețui foloasele unei atari experiențe.

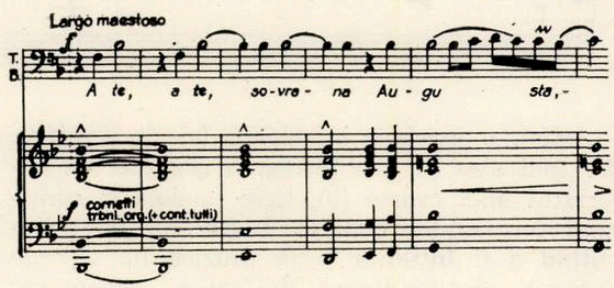
În cele optsprezece opere ale sale din care s-au păstrat doar 6 : „Fabula lui Orfeu", „Balul ingratelor", „Tarsi și Clori", „Lupta dintre Tancred și Clorinda", „Întoarcerea lui Ulise în patrie", „Încoronarea Poppeii", Monteverdi a elaborat întreg eșafodajul mijloacelor de operă : diferența specifică dintre recitativ și arie, tipurile de voci ce au căderea de a întruchipa caracterele diferitelor personaje, locul efectelor orchestrale în sublinierea și plasticizarea diferitelor momente și chiar posibilitatea unei caracterologii a eroilor pe baza unor teme cu intonații plastice — ce se impun memoriei ca un fel de strămoș al leitmotivelor [6]) — și a unor grupuri de instrumente adecvat utilizate în diferite momente [7]). Este legitimă deci întrebarea : a mai adus dezvoltarea ulterioară a operei o noutate absolută și esențială ? Fără îndoială, nu !

Crearea operei „Orfeu" a însemnat pentru Claudio Monteverdi nu numai inovație în sine ci și o veritabilă explozie de generozitate umană și risipă de resurse artistice. Pe canavaua unei drame — convențională numai prin sorgintea ei mitologică — opera ocrotește prin muzică autenticitatea situațiilor, demnitatea sentimentelor și adîncirea caracterelor personagiilor. Concludentă este, cu deosebire, economia cu care și libretistul și muzicianul aduc în arenă pe Euridice (care are o apariție concretă minimă) și pe Orfeu, celui din urmă fiindu-i rezervate pagini pregnant caracterizate. Muzica pare să cuprindă tot ceea ce s-a creat pînă atunci : recitativ și arioso, părți instrumentale și coruri de cea mai subtilă scriitură contrapunctică, ritmică de o solemnă uniformitate și ritmică de dans exuberantă, caracter modal (în coruri și ritornele) și caracter acordic-tonal bine conturat. De aici risipa de resurse ce încîntă prin ea însăși, dar care rămîne mereu sub controlul infailibil al instinctului artistic ; de aici unitatea superioară a atîtor mijloace coroborate.

La capătul evoluției creației monteverdiene de operă „Incoronazione di Poppea" marchează un apogeu, un sumum al gîndirii autorului. Mijloacele, caracterizate oarecum asemănător pe plan intonațional, în recitative, însumează cîteva elemente noi, fie ca rezultat al preluării acelor mijloace pe care muzica italiană le acumulase între timp, fie — mai curînd — ca rezultat al unei evoluții proprii. Aceste noi elemente sînt : o armonie mai definită din punct de vedere tonal, o ritmică restrînsă ca varietate și canalizată spre pulsația ternară, o formă nouă de tratare a momentului liric — aria da capo — ce devine suverană și hotărîtoare pentru dezvoltarea operei în etapa imediat următoare.

Aceste mijloace, restrînse cantitativ, au poate o eficiență calitativă superioară. Ele nu produc în ascultător acea bucurie pe care o procura „luxuriança" din „Orfeu" și sînt, în ciuda simplității lor, mai greu penetrabile. Stilul ultim al compozitorului, rezultat al acumulărilor prin propriu efort demiurgic, ajunge la formulări de originalitate desăvîrșită, ce scapă oricăror determinări.

Acest cor bărbătesc, solemn, monumental de o apariție stranie în contextul muzical, precede corurile unisonice din operele de mai tîrziu ; ar fi însă deosebit de temerar a-i căuta antecedentele sau a-i urmări consecințele pe plan dramaturgic sau stilistic :



„Încoronarea Poppeii" face parte dintre acele opere tîrzii din creația unui artist, care, rămînînd în granițele clasicității, se nasc din forțe individuale ce se echilibrează prin ele însele și ajung la o expresie unitară, statuară și — mai presus de orice — esențială. Nu este oare, cazul celei de-a doua serii de preludii și fugi din Wohltemperiertes Klavier de Bach, al ultimelor Cvartete de Beethoven, al părții a doua din „Faust" de Goethe ?

Aparținînd unei elite a producției artistice, creația de operă a lui Claudio Monteverdi în-

---

[6]) Dacă leit-motivul se bizuie pe expresia plastică a microstructurii, procedeul își găsește antecedente, în afara motivelor de care pomenea, în revenirea constantă a unei anume ritornele din „Orfeu" — deci într-un fragment macrostructural ; același procedeu va fi preluat de Bach, în readucerea, cu rost dramatic, a aceluiași coral în „Mathäus Passion".

[7]) Instrumentele pe care le indică Monteverdi pentru redarea partiturii operei „Orfeu" nu sînt mereu unele și aceleași ca în orchestra clasică. Deși de o mare varietate, aceste instrumente se împart în două categorii distincte. În prima parte a operei predomină cele cu un timbru luminos, suav, în timp ce în partea a doua instrumentele sînt de un colorit mai închis, de o anumită asprime. Face astfel distincție între orga numită „regale" și orga „di legno".

frunță vremea cu o nealterată strălucire și mereu sporită tinerețe. Fruct al unui moment revoluționar din istoria muzicii, ea a înzestrat cu forță de expresie tînăra monodie acompaniată. Dar consecințele acestui nou mod de expresie sînt inestimabile : întreaga muzică își va schimba radical fizionomia la contactul cu genul operei, aici începînd era modernă a supremației genurilor și formelor instrumentale omofone, era simfonismului.

Dacă opera, inițiatoare a unui nou orizont sonor și a celor mai îndrăznețe formulări ale limbajului va rămîne curînd la discreția gustului mediocru și deci la periferia marilor idealuri estetice și de reînnoire pe plan tehnic, nu este mai puțin adevărat că punctele luminoase din existența operei „Ifigenia în Aulida" de Gluck, „Don Juan" de Mozart, „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, „Tristan și Isolda" de Wagner, „Falstaff" de Verdi, „Boris Godunov" de Mussorgski, „Péléas și Melisande" de Debussy, „Wozzeck" de Berg, „Oedip" de Enescu nu ignoră acest „Orfeu" al compozitorului mantovan (măcar și prin similitudinile ce le implică spontan, la mari distanțe în timp, indiferent de deosebirile stilistice, transpunerea dramei în muzică) și își apropie ca puncte de referință „Întoarcerea lui Ulisse în patrie", „Încoronarea Poppeii", „Lamento-ul Arianei" sau madrigalele dramatice.

Opinia muzicală românească, creație, interpretare, public a stabilit trainice punți de legătură cu creația lui Monteverdi. Formațiile corale din trecut, ca și cele actuale — profesionale, sau dintre cele de amatori cu corespunzător nivel — se adresează madrigalelor compozitorului italian. Soliștii noștri înscriu în repertoriul de concert emoționantele pagini solistice ale operelor sale, iar ultimele stagiuni bucureștene au asistat la interpretarea integrală, sub formă de concert, a operelor „Orfeu", „Tancred și Clorinda", „Încoronarea Poppeii".

Lumea întreagă, la inițiativa Consiliului mondial al păcii și a UNESCO, a omagiat, la cei 400 de ani de la naștere, impresionanta figură a marelui creator. La inițiativa Comitetului național pentru apărarea păcii din Republica Socialistă România, Comitetului pentru Radiodifuziune și televiziune, Comitetului de stat pentru cultură și artă, Comisiei naționale a Republicii Socialiste România pentru UNESCO și a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, țara noastră, viața noastră muzicală și-a alăturat omagiul prin manifestări ce constituie veritabile acte de cultură.

O operă de Britten în premieră clujană

Recitalele, concertele de cameră sau cele simfonice ca și spectacolele de operă susținute de studenții Conservatorului „G. Dima" întregesc în mod fericit profilul vieții artistice clujene și în același timp confirmă prestigiul școlii muzicale din acest oraș.

Dacă în anii trecuți repertoriul operistic a fost axat cu precădere pe creația preclasică și clasică (amintim în acest sens : *Ariodante* de Haendel, *Così fan tutte* și *Flautul fermecat* de Mozart), sfîrșitul anului universitar ne-a prilejuit vizionarea unui spectacol de operă contemporană : *Albert Herring* de Benjamin Britten.

Prezentarea în premieră pe țară a acestei lucrări a marelui compozitor englez a constituit un nou prilej de verificare a realizărilor obținute pe tărîmul artei interpretative de studenții claselor de operă și orchestră ale Conservatorului clujean.

Montată sub regia lui Ilie Balea și dirijată de Anatol Chisadji, opera comică Albert Herring — reprezentativă în ceea ce privește îmbinarea armonioasă a vocilor și instrumentelor pentru obținerea unor efecte sonore inedite — a adus un suflu nou în repertoriul stagiunii. Savoarea și forța de sugestie a muzicii lui Britten și a textului literar al lui Eric Crozier (adaptat după o nuvelă de Maupassant și tradus de I. Balea și A. Chisadji) au fost puse în lumină începînd cu viziunea regizorală plină de ingeniozitate a lui Ilie Balea și terminînd cu rolurile create cu dezinvoltură de soliști : Maria Mureșan *(Lady Billows)*, Edith Simon *(Florence Pike)*, Rodica Sabin *(Miss Wordsworth)*, Valer Boșca *(Mr Gedge)*, Maria Cosma *(Nancy)*, Sorin Kárász *(Albert Herring)*, Vasile Tcaciuc *(Mr. Budd)*, Ladislau Fogel *(Sid)*, care au avut, în genere, o prezență scenică și vocală bine conturată și adecvată personajului întruchipat.

Ansamblurile vocale — frecvente în Albert Herring — au contribuit la conturarea sensului dramatic și caracterelor. Cvintetul din actul întîi, de pildă, ne-a redat prin sublinierea armoniilor disonante și a ritmurilor sincopate, imaginea conformismului rigid, tendințele moralizatoare pînă la ridicol, ce-i reunesc pe cei cinci notabili ai orășelului Loxford.

Grupul copiilor — Rodica Popescu, Lăcrămioara Serb, Mihai Zamfir — a apărut bine sudat, evidențiind odată în plus finețea și subtilitatea cu care Britten satirizează moravurile puritane engleze de la sfîrșitul epocii victoriene.

Orchestra — alcătuită doar din 13 membri — cîntînd îngrijit și expresiv a relevat valoarea stilului orchestral al lui Britten ce abundă în veritabile picanterii sonor-coloristice.

RODICA OANA POP

Impresii muzicale din S.U.A.

de Dumitru Capoianu

N-am să uit niciodată soarele acela de sfîrşit de zi, roşiatic, aproape sîngeriu, spre care zburam şi zburam ore întregi în şir şi nu-l mai ajungeam... Un apus care nu se mai termina parcă, un apus neobişnuit de lung şi persistent, semănînd cu agonia muribundului care mai luptă pentru o clipă de viaţă în plus, dar care ştie bine că, mai tîrziu sau mai devreme, tot va trebui să moară. Aşa arăta bătrînul astru luminos care se ducea la culcare, încet, încet şi noi îl urmăream, nu-l slăbeam o clipă din ochi ştiind că pînă la urmă, cu toată viteza „Boeing"-ului căruia ne încredinţaserăm vieţile, tot va ceda lăsînd ca vălurile nopţii să şteargă locurile peste care, mîine dimineaţă, va răsări din cealaltă parte a lumii, noua zi.

Sburam spre apus, spre o lume pe care nu o cunoşteam decît din cărţi, dar pe care încercam în acele clipe să ne-o închipuim. Era o „lume nouă", veche, foarte veche, rămasă nouă numai pentru noi, care mergeam să o „descoperim", aşa cum arată ea în miezul secolului al XX-lea. Lumea aceasta însemna, de fapt, o bună parte dintr-un continent, o ţară bogată în care natura a pus tot ce-a putut pe pămînt, în pămînt sau dincolo de pămînt, în ocean. Lumea aceasta mi-a adus în minte, din prima zi, nişte versuri izbucnite din inima încărcată de suferinţă a lui Victor Ion Popa, în urmă cu cîteva decenii :

Ziua, buna ziuă
E făină-n piuă.
Sara, blînda sară
E turtă de ceară.

Noaptea, buna noapte
E oftat în şoapte

Numai omul nu-i
Nimeni nimănui
Decît numai lui.

Lumea aceasta mi-a făcut impresia unei uriaşe maşini centrifuge a cărei forţă acţionează, ca la orice maşină de acest fel, cu atît mai puternic cu cît te afli mai le periferia ei, mai la margine. De ce să ne mirăm că la centru forţa aceasta poate fi oricînd, practic, nulă ? În maşina aceasta în care, dacă nu te ţii bine în permanenţă te-aruncă peste bord, afară, în stradă, oamenii intră dis de dimineaţă într-un angrenaj perfect calculat, sincronizat şi electronizat, din care ies doar seara, la culcare. Între roţile acestui angrenaj muncesti, mănînci preambalat şi-ţi iei seara porţia de distracţie oferită după posibilităţile buzunarului.

Primul lucru pe care-l înţelegi în America (şi poate şi ultimul, dacă generalizezi un pic...) este imensa, atotstăpînitoarea şi omniprezenta forţă a acelui „nervum rerum" care este interesul. Mica sau marea afacere la orice nivel, „business"-ul fiecăruia, acasă, pe stradă sau la munca sa şi mai ales comerţul cu sufletele care se chiamă, cu un cuvînt mai drăgălaş, artă, viaţa artistică, toate sînt ghidate în aceeaşi măsură de caracteristica esenţială a vieţii americane : interesul.

Există o asemenea organizare a interesului peste care domneşte o asemenea organizare a organizării interesului fiecăruia, încît te întrebi dacă nu cumva acesta ar fi chiar motorul principal, inima vieţii economice, sociale şi culturale a acestei ţări.

Viaţa muzicală din Statele Unite se bizuie, în primul rînd pe cîteva orchestre simfonice de faimă, cîteva ansambluri orchestrale de o asemenea calitate încît stau de multă vreme în fruntea listei marilor filarmonici ale lumii. Călătoria noastră ne-a oferit posibilitatea, de a asculta în repetiţii şi concerte, una după alta, aproape toate aceste mari formaţii şi de a le compara. Dacă ascultarea lor a însemnat întotdeauna o imensă bucurie muzicală, compararea lor s-a dovedit de cele mai multe ori, dificilă dacă nu imposibilă cu totul. Aceasta tocmai pentru că peste tot am deslusit în străduniile orchestranţilor, interesul de a se depăşi pe sine de fiecare dată, interesul ca tot ce face fiecare, în orice clipă, să fie atît de bine făcut încît să nu-ţi poţi închipui că altcineva ar putea face mai bine acel lucru. Mi-ar fi greu să încerc a reda, prin cuvinte, plăcerea pe care o simţi, ca profesionist al acestei arte, atunci cînd asişti la repetiţia uneia din aceste celebre formaţii. Multiplele calităţi ale acestor orchestre ni s-au relevat atît în ceea ce priveşte acurateţea intonaţiei (suflătorii sînt, toţi, ca tuburile unei orgi, de pildă...), intensitatea cîntului în ansamblu, ca dozaj (patru corni sună, întotdeauna, ca unul singur cu patru sunete...) sau precizia de atac. Oamenii se comportă la pupitru ca nişte perfecte agregate electronice, cuminţi, ascultătoare, gata în orice clipă să înceapă să cînte dar, mai ales, gata să întrerupă cîn-

tatul la primul semn al dirijorului. Se așterne atunci o liniște mormîntală în care nu se mai aude, în secunda imediat următoare gestului care a oprit desfășurarea muzicii, decît glasul dirijorului. Senzația aceasta că dirijorul cîntă la un imens pian care rămîne absolut mut în clipa ridicării mîinilor de pe clapele sale, este absolut pregnantă în repetițiile la care am asistat. S-ar putea povesti multe despre modul în care se desfășoară „producția" într-o asemenea orchestră, începînd cu... începutul, cînd exact la ajungerea acului ceasornicului la ora propusă, dirijorul intră pe podium și bate prima măsură a lucrării, orchestra așteptînd pregătită, într-o liniște desăvîrșită, această clipă, cu sufletul la gură, parcă nerăbdătoare.

Am reflectat asupra explicației acestui fenomen muzical. De ce se cîntă atît de bine în formațiile respective, de ce muzicienii sînt atît de serioși la pupitru și atît de bine pregătiți profesional, cu o tehnică perfect pusă a punct și întreținută permanent sau chiar depășită tot timpul? Primul răspuns pe care mi l-am dat a fost, evident mașina centrifugă. Era de la sine înțeles că acolo unde existența unei serioase armate de șomeri și, implicit, a unei cumplite și neînduplecate concurențe face pe toți cei care au totuși de lucru, să-și îndeplinească îndatoririle la cel mai înalt nivel posibil. Dirijorul Zubin Mehta, unul dintre prietenii noștri de acolo, ne povestea într-o seară, după concertul dat de Filarmonica din Los Angeles, că numai în acel oraș se aflau atunci peste... 400 de coriști profesioniști! Cîți dintre ei puteau avea întrebuințare în orchestrele din Los Angeles, oricîte ar fi fost ele? Ceilalți, bineînțeles, pîndeau dinafară clipa în care vreun binecuvîntat al soartei să facă cea mai mică greșeală pentru ca ei să-și ofere serviciile în locul și pe locul lui.

Am avut ocazia să cunosc mai îndeaproape pe cîțiva din acești muzicieni la ei acasă: pianistul Theodore Lettvin, excelent pedagog al acestui instrument, un om jovial și plin de spirit și primul trombonist al faimoasei orchestre din Claveland, Robert Body. Ambii pasionați de muzică de cameră în puținele lor ceasuri libere, fiecare din ei stăpîniți de dorința fermă de a nu lăsa vreodată de dorit, la nici un capitol, cei doi muzicieni mi-au arătat că sînt gata să facă întotdeauna totul pentru bunul lor renume. Revenea, astfel, permanent în discuție eternul interes de care vorbeam spre începutul acestui capitol. Mai intervenea apoi orgoliul, vanitatea fiecăruia pentru a nu mai vorbi despre spectrul falimentului care ar plana deasupra orchestrei respective din clipa în care aceasta și-ar pierde vreuna din calitățile ei recunoscute pînă atunci, faliment ce ar îngroșa dintr-o dată numărul celor înscriși la „ajutorul de șomaj" cu încă o sută de suflete. Mai contribuia la calitățile orchestrelor, poate în primul rînd chiar, pregătirea profesională a instrumentistului, elaborată în vreuna din numeroasele Universități cu secții muzicale, situate, îndeobște, în afara orașelor și unde studenții iau în foarte serios tot ceea ce fac, de dimineață pînă seara.

Explicația aceasta m-a mulțumit pînă în clipa în care mi-am adus aminte, într-o conversație cu colegul meu de... pribegie transatlantică, Mircea Cristescu, că dacă ne gîndim bine și la filarmonicile din Praga, Moscova, sau Berlin, de pildă, există aceste calități și că, în general, și acolo am fost izbiți, fiecare la rîndul său, de aceleași lucruri, în măsură diferită, firește. Explicația, din clipa aceasta nu mai putea rămîne singură în picioare pentru că „armata" de șomeri nu există într-un stat socialist iar societatea, cum bine știm, asigură fiecăruia locul său în viață, în funcție de priceperea și de capacitatea sa de muncă. Trebuia, deci, găsit un complement rațional prim. Mi-am dat seama atunci că o calitate principală a acestor oameni este dragostea pentru muzică, pasiunea cu care ei își îndeplinesc „serviciul", entuziasmul artistic și credința în arta pe care o slujesc, mai presus de toate vicisitudinile unei vieți în care, chiar dacă-ți cumperi mai ușor Chevrolet-ul de la magazinul din colțul străzii, în schimb angajamentul tău e plătit... săptămînal, pentru ca, în cazul primei nemulțumiri stîrnite să nu trebuiască așteptat sfîrșitul lunii pentru a fi frumușel poftit afară; odată ajuns afară, lupta cu „mașina centrifugă" devine nemiloasă. Atunci am început a deslușì la acești oameni pasiunea pentru artă, pentru meseria lor și exigența cu care viața îi confruntă.

Cînd vorbim de jazz vorbim, de fapt, de negri iar cînd vorbim de negri în muzica tradițională de jazz, nu putem să nu vorbim de New Orleans, orașul situat la vărsarea fluviului Mississippi în Atlantic. Așezare legendară prin tradiția sa muzicală, New Orleans-ul își păstrează cu o mîndrie lesne de înțeles și cu o grijă minuțioasă, vestigiile istoriei sale muzicale. Este o „istorie a muzicii" scurtă în timp, începînd numai din secolul nostru, dar intensă și colorată, pitorească și înfierbîntată ca însăși natura celor care au creat-o. Edilii au dezvoltat orașul și l-au modernizat zi cu zi uvînd, în permanență grijă să lase neatins în inima acestei aglomerări urbane, un patrulater de cîteva străzi numit „Le vieux carré". În el regăsești parcă nealterată de anii care au trecut toată atmosfera și parfumul începutului de secol, cu felinarele de gaz aerian străjuind intrările (menajate de firme cu neon mai puțin strălucitoare, mai șterse înadins...), cu binecunoscuții stîlpi cu cap de cal plantați pe bordura trotuarului și unde, pe vremuri, fiecare își lega armăsarul cînd descăleca (transformați, în bună parte și nu fără oarecare umor trist, în susținători zdraveni ai aparatelor de taxat staționarea...), cu case și pridvoare ce ne aminteau filmele gen „western" văzute la vîrsta acelor filme, în prima noastră tinerețe...

În locurile acestea se năștea, cu cîteva decenii în urmă, acel gen de muzică ce avea să cucerească lumea sub cele mai diferite forme, într-un proces de continuă metamorfoză: jazzul. Manifestare prin excelență populară, jazzul tradițional și-a legănat copilăria pe aceste meleaguri ca suport muzical al înmormîntărilor, nunților și comuniunilor, manifestațiilor de stradă și cortegiilor de tot felul, sau pentru petreceri cu ori fără localuri publice. Acestea din urmă își mai păstrează și azi toată prospețimea și savoarea anilor '20 tocmai fiindcă au știut, de-a lungul timpului, să reziste tentației muzicii de diferite mode și avalanșei muzicii comerciale, „albe", de la charleston la twist și yé-yé, apărîndu-și tradiția blues-urilor jazzului negru ca pe o adevărată comoară.

Iată-ne deci, în prima noastră seară petrecută în New Orleans, la atrăgătorul concert de jazz ținut la „Reservation Hall" în vechiul pătrat, pe St. Peter Street. Ne așteptam să găsim o sală de concert cu cîteva mii de locuri, așa cum fuseserăm obișnuiți pînă atunci, cu un public îmbrăcat în haine negre și papioane la gulerul cămășii albe și ne căiam că nu ne reținuserăm biletele din timp. In loc de toate acestea am găsit un gang de curte obișnuită în care, lîngă poartă, stăteau cîțiva inși și îndemnau pe cei ce intrau să depună cîte un dolar într-o... cutie veche de carton, drept plată de intrare, într-o sală cam cît o clasă de liceu de la noi, în care nu erau nici scenă și nici scaune, și pe pereții căreia atîrnau (acolo unde tencuiala mai rezista încă...) diferite diplome, fotografii, plicuri de disc și fel de fel de alte documente pitorești atestînd trecutul glorios al locului. Unii stăteau pe cele cîteva bănci puse în desordine în sală, alții, mai de-ai casei, pe cîteva perne mai în față, iar cei mai mulți în picioare, ca să poată avea mai ușor acces în gang pentru a lua de la automat cîte o sticlă de „coca-cola" pentru desalterare.

In această seară caldă de decembrie subtropical, am ascultat — pînă înspre miezul nopții — cea mai curată și cea mai frumoasă muzică de adevărat jazz, făcută de o formație total necunoscută mie, și care se compunea din eterna trompetă, ca șef al „bandei", un clarinet, un saxofon tenor, un trombon, un contrabas și un pian (de fapt o fostă pianină, de la care rămăseseră în picioare doar mecanica, clapele și placa...), toate cîntate — se înțelege de la sine — de negri. Atunci, și în această ambianță atît de degajată de orice formalism și încorsetare convențională, am înțeles cu adevărat stilul „New Orleans" pe care acești mari maeștri ai genului îl păstrau absolut pur, neîntinat de nici o influență europeană sau „alb-americană". In reprize de cîte o oră, despărțite de cîte o mică pauză pentru onorarea automatului din curte, oamenii aceștia și-au depănat un întreg repertoriu moștenit, probabil, din tată în fiu, și din care nu putea lipsi obligatoriul „St.-Louis Blues", reluat ca un fel de obligație rituală la fiecare repriză. Tot ce se petrecea aci nu mai avea nimic comun cu concertul obișnuit pentru că, de fapt, era o reuniune muzicală (sau, cel puțin, așa părea) între prieteni care se regăseau acolo în fiecare seară, de la ora 9 înainte, mînați cu toții, interpreți și ascultători, de aceeași dragoste pentru muzica bună, clasică aș spune.

Cu blues-urile încă proaspete în minte, ne-am dus a doua zi la Universitatea „Tulane", la arhivele de jazz din biblioteca Howard Hilton *unde ne aștepta un eminent specialist în materie, pe nume Richard Allen, care ne-a prezentat un bogat material documentar și cu care am întreținut o îndelungată discuție despre principalele figuri ale istoriei jazzului, legate de aceste locuri ca Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, King Oliver etc. și mai ales, despre diversele stiluri și epoci ale muzicii de jazz. Cu precădere am dorit a-mi clarifica aci, la „fața locului", o chestiune care nu-mi era deslușită și anume diferențele între stilul „New Orleans" și cel denumit „Dixiland", aparent asemănătoare la prima vedere, pentru neinițiați, dar total deosebite pentru amatorii avertizați. Pentru aceștia din urmă aș putea spune că stilul „New Orleans" este stil prin excelență liric,* melodic, *cu linii care se completează reciproc; în timp ce „Dixiland"-ul este un stil* armonic, *cu pachete de acorduri înlănțuite, că stilul „New Orleans" nu admite principial solistul, fiind un* contrapunct continuu *între diversele instrumente, iar aspectul solistic pe care îl ia adesea „numărul" cîte unui instrument este contracarat de ideile melodice complimentare, în surdină, pe care ceilalți le cîntă ca fundal contrapunctic; în timp ce stilul „Dixiland" presupune* melodia acompaniată, *unul sau mai mulți soliști cu acompaniamentul orchestral aferent. Stilul „New Orleans" s-a născut și se practică încă în mod* activ, *adeseori în mers, la înmormîntări și cortegii, în timp ce „Dixiland"-ul este mult mai static, el se ascultă* pasiv *și de aceea „New Orleans"-ul rămîne mai aproape de sursă, în timp ce „Dixiland"-ul se îndepărtează, devine mai tehnic, mai virtuoz, mai disciplinat, mai savant. Interesantă pare și originea cuvîntului „Dixiland", care înseamnă, în traducere directă, „țara lui 10", istoria New Orleans-ului resimțind puternic influența francezilor veniți aci cu sistemul lor de diviziune zecimală a unităților de măsură. Despre stilul „be-bop" care venea către anii '50 să revoluționeze vechile obiceiuri muzicale și despre Dizzy Gilenspie, marele trompetist — cap de școală în „be-bop" — (pe numele său adevărat John Birks), despre Charlie Parker și saxofonul său alto, sau Thelonius Monk, pianistul negru care acum cunoaște o a doua tinerețe muzicală, mai ales pe scenele europene, despre George Russel sau Ornette Coleman, exponentul curentului denumit „free music", — iată o serie de subiecte abordate în această instructivă întîlnire.*

★

Hollywood-ul este principalul punct de atracție al celor ce traversează continentul american și ajung la Los Angeles. Imensa capitală a Californiei, străjuită de curioase specii de palmieri și scăldată de valurile Oceanului Pacific nu duce lipsă de asemenea puncte de atracție, dacă ar fi să ne referim numai la Las Vagas, orașul jocurilor și al vieții de noapte sau la Disneyland, un imens parc de distracții construit după ideile și personajele cele mai cunoscute ale marelui cineast american, și dezvoltat apoi în cele mai variate direcții. Nu puteam deci face excepție de la regulă, și iată-ne, într-o dimineață, pe o ploaie cumplită pe care Pacificul a avut grijă să ne-o rezerve, pornind la descoperirea celor mai celebre studiouri cinematografice din lume. Am vizitat, timp de o zi, studiourile Companiei „Universal Picture", oprindu-mă — evident — cu precădere asupra părții de sunet a acestora, și mi-am format cîteva opinii. Trebuie să mărturisesc, din capul locului, că n-am văzut nimic extraordinar, nimic uimitor în dotarea tehnică a studiourilor americane și că tot ce era acolo, ca aparataj, există în general și la Buftea — păstrînd, firește, proporțiile. „Marca fabricii" diferă doar. Cu aceleași mese de montaj și cu aceleași aparate de înregistrat sunetul, lucrează și „colegii" noștri de la Hollywood, cu aceeași masă de mixaj și cu aceleași microfoane își fac și ei, ca și noi, filmele. Pasionat de tehnică, și deformat puțin de aceasta, subsemnatul s-a găsit puțin descumpănit după prima decepție. Asistînd însă la desfășurarea procesului de lucru, mi-am dat seama, puțin cîte puțin, că nu în asta stătea secretul capa-

cității de producție și calității sunetului în filmele bune americane. Explicația era întrebuințarea fiecărei clipe de lucru în modul cel mai productiv posibil, eliminarea oricărui pericol de pierdere de vreme printr-o organizare perfectă, matematică, cu adevărat tehnică a producției. Nimeni nu pierdea o secundă, nimeni nu putea *de-altfel să piardă o secundă pentru că faza următoare lucrării sale l-ar fi prins nepregătit, „pe picior greșit", de unde și procesul de specializare a fiecăruia în domeniul său strict limitat. Am asistat, printre altele, la o ședință de înregistrare de muzică în care o formație de jazz cînta un charleston pentru un film cu acțiunea prin anii '25—'30. Acolo am cunoscut un procedeu, pe cît de simplu pe atît de eficace, și care face de la început imposibilă orice eroare de sincronism în executarea muzicii pe o secvență de film dată. Iată în ce constă acest „ou al lui Columb" : se măsoară exact, cu metrul, lungimea peliculei de imagine pe care urmează să se desfășoare muzica și se numără măsurile muzicii respective ; se împarte lungimea obținută la început la acest număr, și se află dimensiunea unei măsuri muzicale, în centimetri (sau în fotograme, eventual). Se ia apoi o bandă de sunet pe care se imprimă ușoare pocnituri, cîte una-două sau trei după cum e cazul pentru fiecare măsură (una mai puternică pe timpul tare, una mai slabă pe timpul slab), obținînd înaintea înregistrării muzicii, o bandă „ghid" care va avea strict lungimea bucății muzicale respective (ultima pocnitură corespunzînd cu ultimul timp al acesteia). La înregistrare, atît dirijorul cît și fiecare instrumentist în parte au pe cîte o ureche o cască în care aud baterea exactă a măsurii de pe banda astfel preparată, și care se derulează în strict sincron cu imaginea. De aci imposibilitatea decalajelor ritmice în orchestră, durata matematic exactă a muzicii precum și desfășurarea ei dinainte stabilită pe secvența în cauză. Cum la înregistrarea muzicii toate celelalte componente ale benzii sonore (dialog, zgomote, efecte etc.) sînt gata montate în sincron cu imaginea și banda pe care se va înregistra muzica, nu mai rămîne decît, după executarea bucății în studio, să se dea înapoi benzile toate și să se pornească din nou pentru ca imediat, chiar pe platoul de înregistrare, să existe putința de a se verifica modul în care execuția muzicală respectivă se mariază cu replicile dialogului sau cu efectele sonore ale filmului. De altfel, perfecta preparare dinainte a oricărei operații de sunet este caracteristică studiourilor californiene. Așa de pildă, mixajul se face numai cu o „partitură" de mixaj pregătită dinainte pentru fiecare din cei șase tehnicieni care-l realizează. Toate aceste operațiuni preparatorii sînt executate de către cei care-și fac debutul în domeniul respectiv și care abia într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat vor ajunge, după trecerea acestei serioase perioade de ucenicie, să lucreze ei înșiși. Am scris cele de mai sus pentru că, de foarte tînăr, aveam un fel de mit al Hollywoodului, credeam că acolo totul trebuie să fie nemaivăzut, nemaipomenit, nemaiauzit, iar în ziua în care aș fi putut să văd cu ochii mei această cetate a filmului îmi închipuiam că voi fi ca „Alice în țara minunilor". Astăzi, după ce ziua aceasta a trecut, mitul s-a spulberat, iar minunile nu mai sînt minuni pentru că mi-am dat seama că le am și acasă.*

★

În acel scurt „curriculum vitae" pe care mi l-au întocmit gazdele noastre înainte de a începe turneul propriu-zis prin țară, la capitolul „profesiunea actuală" n-am putut răspunde altceva decît „compozitor". Mi se părea atunci cu totul de neînțeles strădania binevoitoare a interlocutorului meu de a mai găsi o profesiune de adăugat la acea rubrică, poate aceea de profesor la vre-o școală oarecare, sau de instrumentist concertist, poate aceea de publicist sau critic muzical. La toate acestea eu răspundeam cu obstinație, nu. Mă lepădam de orice altă carte de vizită de împrumut și aceasta l-a determinat să-mi explice că prezentarea mea, multiplicată în multe, foarte multe exemplare, ne va preceda oriunde vom merge, în S.U.A., pentru ca cei cu care vom veni în contact să știe dinainte cu cine au de-a face și că, în general, cu cît vor fi mai sunătoare profesia și titlurile noastre, cu atît șansele de a fi și mai bine primiți vor crește. Nu înțelegeam atunci de ce profesia unică de compozitor, declarată, nu-i părea de ajuns d-lui Michael George de la „Consiliul pentru Leaderi și Specialiști", acest om întotdeauna amabil, surizător și plin de solicitudine. Am înțeles-o însă puțin mai tîrziu, în cursul vizitelor noastre prin cele mai importante centre muzicale ale țării. Am înțeles-o constatînd că profesia de compozitor este, în Statele Unite, un lucru atît de rar întîlnit încît există doar ca o drăgălașe excepție la cei ce scriu muzică. Mai toți compozitorii pe care i-am întîlnit sau de care am auzit vorbindu-se, își cîștigau existența, de fapt, din alte surse decît compoziția, aceasta din urmă aducîndu-le doar sume nu prea însemnate și nici prea sigure. Excepție la această regulă o constituie doar cîțiva compozitori de foarte mare circulație cum ar fi de exemplu Aaron Copland, cu care am avut, într-o după-amiază, o interesantă conversație la Clubul Universității Harward din New York.

De la acest mare compozitor american am aflat multe lucruri interesante în ziua aceea, începînd cu propriile-i frămîntări, în materie de creație muzicală și sfîrșind cu... amintirile personale despre Enescu. A fost foarte interesant.

Mi-ar fi greu să găsesc vre-o orientare oarecare, vreo direcție stilistică preponderentă în muzica americană actuală. Se scrie mult și în cele mai diferite feluri de exprimare sonoră. Caleidoscopul acesta stilistic este început chiar de pe băncile universităților unde se predau cursuri foarte stricte de armonie, contrapunct, fugă, în același timp cu cursurile de muzică electronică, concretă, cu lucrările de laborator. Ne-am convins de acest lucru cu ocazia vizitei făcute la „San Fernando Valley State College" din Los Angeles. Aci am fost oaspeții profesorului de compoziție Aurelio de la Vega, un om înalt, bine făcut, purtînd tot timpul ochelarii săi fumurii care ne-a purtat prin toate ungherele acestei mari și ultramoderne școli. Cu o competență neasemuită, gazda noastră ne-a făcut să parcurgem tot procesul de învățămînt muzical din această universitate, oprindu-se, bineînțeles, mult și insistent asupra specialității sale preferate : muzica electronică. Un laborator perfect utilat, cu cele mai năstrușnice descoperiri în materie de generatori de sunet și de posibilități de prelucrare pe bandă magnetică

stă la dispoziția celor ce vor să cunoască toate tainele acestui gen de muzică. Am ascultat cîteva din compozițiile lui Aurelio de la Vega mai vechi, de muzică „tradițională" sau mai noi, de muzică electronică și combinată și trebuie să mărturisesc că toate, indiferent de limbajul abordat vădeau un compozitor de talent cu o mare putere de sugestie în expresia sa muzicală și sonoră, fie că era vorba de-o lucrare pentru orchestră de coarde, de niște piese pentru flaut solo și bandă preparată dinainte sau de cîteva lucrări electronice pur și simplu.

Aceeași preocupare pentru expresivitate, pentru plastica limbajului muzical am întîlnit-o, de altfel, și la cuplul — soț și soție — Kogan—Pozzi Escot, compozitori din Boston și profesori, evident la „The New England Conservatory". De data aceasta nu mai era vorba de muzică electronică ci de un fel ciudat de grafism muzical sau, invers, muzică grafică, dacă vreți, o stranie traducere sonoră a unor desene în tuș complicate și foarte minuțios elaborate, traducere absolut liberă de orice fel de restricții formale sau chiar instrumentale. Foarte amabili și prietenoși, cei doi soți-compozitori ne-au condus după vizita și audiția de la ei de acasă, la un concert de muzică modernă de cameră, în sala de concerte a Conservatorului unde ei predau compoziția.

Am remarcat, de fapt, peste tot, nu numai la Boston, că, în funcție de factura ei, muzica are în America două căi de acces la public, în general, două circuite pe care ea se manifestă : este, în primul rînd, circuitul marilor săli de concert, cvasi oficial, al marilor orchestre simfonice unde, îndeobște, își găsește locul muzica clasică, romantică și, uneori, modernă, mergînd pînă la Strawinski, de exemplu sau alți autori americani actuali, (am întîlnit o singură dată, într-un program, o lucrare de Edgard Varése). Acest circuit este, bineînțeles, tributar obligațiunilor financiare deosebit de stringente ale umplerii unor săli de trei sau patru mii de locuri fără de care orchestra dă faliment, programele sale sînt condiționate de acceptarea lor fără rezervă de către publicul mare care altfel nu-și plătește biletul (destul de scump uneori) și nu vine. Există, însă și un al doilea circuit mai liber, mai suplu, acela al micilor săli de universitate sau de bibliotecă, unde intrarea este de, obicei, liberă și unde se practică cele mai îndrăznețe experiențe și muzica cea mai variată fără riscul pierderilor financiare din cauza unei săli goale. Tineretul studios care constituie grosul publicului acestor săli, vine acolo, ascultă, aplaudă cu entuziasm sau protestează vehement. Este o confruntare deschisă, vie, pasionată a muzicii cu ascultătorul, lipsită de obligațiunile de comportare ale marii săli de concert. Acolo se poate vedea în plin caleidoscopul de care vorbeam mai sus, cu toată multitudinea sa de fațete.

Varietatea de preocupări muzicale este, de altfel, caracteristic multor compozitori americani. Așa este, de pildă, cazul lui Lalo Shiffrin, un mare specialist al muzicii de film, pe care l-am cunoscut la Los Angeles. Am văzut de atunci patru filme cu muzica sa ; în general axat pe jazz, Lalo Shiffrin se arată la fel de „la el acasă", și atunci cînd face muzică serială, ca într-o scenă din filmul „The Cincinatti Kid" (Băiatul din Cincinatti) sau melodie ușoară, cîntec cu care pleci pe buze, ca în filmul „Jerry, tiens bon la rampe", cu popularul comic american Jerry Lewis, sau muzică de mare atmosferă, de „suspense" ca în filmul „Murderer 's row" (Aleea ucigașilor). Nu degeaba, se vede, Lalo Shiffrin este și rămîne unul din răsfățații Hollywood-ului.

Nu pot să închei această scurtă, grozav de scurtă trecere în revistă a peregrinărilor mele prin continentul American fără să nu mă opresc puțin asupra aceluia care, în mod oficial, ne-a fost timp de o lună de zile, ghid și translator (de limbă franceză) dar care, de fapt, a fost prietenul nostru bun, săritor la nevoie și îndatoritor la maximum. El ne-a întovărășit peste tot și prin el, prin explicațiile atente și competente pe care ni le dădea la tot pasul, am cunoscut și am înțeles multe din lucrurile pe care le scriu aici. Specialist în lingvistică, vorbind perfect franceza, engleza, italiana, spaniola și portugheza, Michel Valeur, căci acesta este numele său, este un tînăr dotat cu o serioasă cultură multilaterală, și care s-a arătat de la început pasionat de limba română pe care o vorbeam și de bunele tradiții ale neamului nostru. La despărțirea de el, după o lună petrecută împreună, înțelegea perfect limba noastră prin comparație cu portugheza de care pretindea că sîntem foarte aproape. Om cu vederi largi, bunul dar vremelnicul nostru prieten ne-a fost de mare folos în această călătorie de neuitat și din care am tras învățăminte importante și am rămas cu amintiri de neșters. Una din ele a fost chiar zborul nostru de înapoiere peste Atlantic.

★

N-am să uit niciodată noaptea aceea prin care zburam către ziua care se așternuse de mult peste partea de lume spre care mă înapoiam, n-am să uit niciodată soarele acela care răsărea cu o viteză nemaipomenită și care transforma orizontul roșiatic la început într-o mare de foc din ce în ce mai luminoasă. Oceanul acesta de lumină aducea către mine ziua următoare, zi pe care urma cu neasemuită emoție s-o regăsesc în țara mea.

Bienala de muzică de la Zagreb

de Costin Miereanu

„Sînt convins că epoca contemporană este una din cele mai frumoase și mai bogate din istoria muzicii; în plus, muzica timpului nostru participă real la viața de astăzi; ea este o reflectare a vieții moderne, a aspirațiilor sale, a necesităților care i se impun...“

Paul Collaer

Într-adevăr, trăim un secol muzical fără precedent și multivalent. Și, implicit, fără precedent de contradictoriu. Dar dincolo de adversități estetice ori stilistice, compozitorii indiferent cărui curent îi vom ataşa, își propun și reflectă (mai mult sau mai puțin) căutările omului contemporan.

S-a vorbit un timp despre o aşa-zisă criză a muzicii actuale. Era însă un fenomen inevitabil, era o criză de creştere. Evident, perioada polemică, ce a coincis totodată cu aceea a „căutărilor gramaticale“, a dus la o temporară sărăcire a materialului de lucru al compozitorului. Dar fără acest ascetism deliberat (și ne gîndim îndeosebi la Webern-ultralapidarul) n-ar fi fost posibile coloristica luxuriantă și complicațiile ritmice ale neoimpresioniștilor, postserialilor și structuraliștilor în rîndul cărora se detaşează proeminenți, Boulez, Stockhausen, Xenakis.

S-a vorbit despre caracterul aspru, „urît“ al muzicii actuale. La timpul lor însă, și asperitățile sonore au fost inevitabile; era poate o modalitate de a investiga noi resurse fonice, cel mai adesea caracteristice ritmului trepidant al societății moderne. Timpul a dovedit în cele enumerate mai sus nişte probleme temporare, rezolvabile.

Adevăratul motiv de îngrijorare, problemă nerezolvată încă, trebuie căutat în altă parte: este vorba de raporturile interpret-public. Ca niciodată pînă acum în istoria muzicii, separația este considerabilă; pe de o parte cei ce produc și cei ce efectuează muzica, iar pe de altă parte cei ce o consumă. În timpul lui Mozart, orice bun pianist amator putea interpreta onorabil (sau măcar descifra) ultima creație „la modă“. Fapt care astăzi ni se pare — și este într-adevăr — inimaginabil: gîndiți-vă doar la *Klavierstück XI* de Stockhausen sau la Sonata a III-a de Boulez! Viitoarele sinteze aşteptate (care fără îndoială, vor fi ajutate și de rodnica folosire ca auxiliar a matematicilor moderne) pot și trebuie să readucă omenirii muzicale simplificarea iminentă; trebuie să-i redea substanțialul procent de inefabil caracteristic marii arte.

Melodia clasică a fost la timpul său un principiu generator de considerabile frumuseți. Avem nevoie astăzi de un nou asemenea parametru. Modernitatea nu rezidă în complicația limbajului și în dezicerea de spontan. Adevăratul modern constă în a spune cu forță ceva propriu și inimitabil, indiferent în ce forme și cu ce mijloace.

În orice caz e impresionant să constați că pînă la jumătatea veacului nostru compozitorii n-au făcut altceva decît să creeze stiluri; în momentul actual pe planul limbajului nu se mai poate aduce, credem, nimic nou. Iar stilurile create sînt cu totul inimitabile. Cu atît mai mult orice repetare poate fi fatală. Ne aşteaptă, aşadar, abia de acum încolo, adevăratul greu: *sinteza.*

*
* *

Sînt gînduri de ordin mai general privind situația actuală și soarta muzicii noi, gînduri pe care participarea la un festival de felul Bienalei de la Zagreb are avantajul de a ți le îmbogăți cu date concrete și elemente noi, clarificînd anumite fenomene mai puțin pregnante pînă atunci, estompîndu-le pe altele etc. Aceasta pentru că Bienala de la Zagreb este un festival conceput într-un spirit larg, cuprinzător; fapt concretizat de la cuvintele inaugurale ale președintelui sfatului orașului, Ratko Karlović: „Este cu deosebire important ca la Bienală să ia parte artişti muzicieni de cele mai diferite formații estetice, care să poată fi aici apreciate și supuse unei critici obiective. Pentrucă Bienala din Zagreb, acceptînd fenomenul muzicii contemporane, caracterizată în ansamblu prin tendința specifică a căutării unor noi posibilități expresive, nu urmăreşte să impună în chip exclusiv o anumită orientare, ci își deschide porțile creației muzicale a secolului XX în întregul lui“; sau ale președintelui bienalei, compozitorul Milko Kelemen: „totodată, fără a lua în considerație diferențele, trebuie să deschidem porțile tuturor acelora care încearcă să mențină un nivel profesional ridicat, și în acelaşi timp o conștiință musicală veşnic trează“.

*
* *

Aşadar, între 11 și 21 mai s-a desfăşurat la Zagreb cea de a IV-a Bienală a muzicii contemporane. Indiscutabil, această importantă trecere în revistă a fenomenului muzical actual reprezintă un pandant remarcabil al unor festivaluri și manifestări întrucîtva asemănătoare, cum ar fi „Toamna la Varşovia“, „Cursurile de vară de la Darmstadt“,

„Zilele muzicii de la Donaueschingen", „Festivalul Semaines musicales internationales de Paris", „Săptămîna internaţională a muzicii" organizată de Fundaţia Gaudeamus (Bilthoven-Utrecht). În viaţa muzicală europeană, manifestările bienalelor de la Zagreb şi-au cîştigat un frumos şi binemeritat prestigiu, impunîndu-se în general prin seriozitate, prin cultivarea direcţiilor celor mai recente (dar menţinîndu-se totuşi în limitele muzicii) cît şi prin aplicarea înţeleaptă — în alcătuirea programelor — a principiului reflectării tuturor tendinţelor. Este, credem, o calitate esenţială, foarte prielnică artei şi experimentului artistic, această dezicere tranşantă de orice exclusivisme. Cu condiţia ca selecţia să fie dintre cele mai riguroase şi severe; ceea ce la actuala ediţie a Bienalei, trebuie să recunoaştem, s-a îndeplinit doar în parte.

Alături de lucrări valoroase, reprezentative, am fost nevoiţi să suportăm şi un apreciabil balast de piese palide, exterior-tehniciste, manieriste şi mai ales mediocre. Faptul nu trebuie însă să ne mire peste poate, în orice epocă au existat nume mari şi nume mai micuţe.

Adevăratele muzici mari, indiferent de mijloacele de expresie folosite, indiferent de noutatea acută, uneori agresivă, a lor, poartă pecetea transfigurată a sensibilităţii, personalităţii creatorului respectiv — cu condiţia să fie vorba de un autentic creator. Adevăratele muzici mari, chiar dacă sînt dificile de înţeles, de la o primă audiţie, ţi se adresează spontan şi fulminant emoţiei, te tulbură prin ceva aparte şi întrucîtva nedeterminat. Atîta timp cît procedeele tehnice, expresive, acest corp fizic al artei, rămîn ceea ce sînt, adică un mijoc necesar, muzica respectivă îşi probează indubitabil valoarea. Hipertrofierea procedeelor, ridicarea lor la rangul de scop, sterilizează, distrug specificul cald al artei; ceea ce rezultă se poate numi meşteşug, dar nimic mai mult; compozitorul respectiv poate fi un excelent meşteşugar, dar mai puţin un creator.

Am auzit multe asemenea muzici în cadrul Bienalei; iritant este în cazul acesta limită, caracterul exterior, confecţionat al expresiei muzicale. Lucrări bine realizate din punct de vedere strict muzicale (formă, armonie, instrumentaţie) se dovedesc a fi — ascultate în acelaşi concert sau în acelaşi context — neinteresante şi plicticoase, încadrîndu-se în bloc într-un acelaşi climat post-webernian epigonic. Să nu ne mirăm însă; se pare că aceasta este soarta, pecetluită, a tuturor festivalurilor de muzică contemporană: să prezinte enorm de multă muzică din care cu certitudine va dăinui infinit mai puţin. Atîta timp cît există însă un anumit procent de lucrări viabile, putem fi întrutotul optimişti. Drumul omenirii este inevitabil înainte. Şi, inevitabil, un muzician conştient trebuie să se situeze în linia întîi.

Artă fără manierism nu există. Fapt verificat în timp. Oare ce poate fi mai frumos decît manierismul acut al întregii muzici din perioada barocului, de pildă? Astăzi însă, problema se pune întrucîtva diferit. În baroc, în clasicism, în romantism existau anumite scheme prestabilite, care se preluau sine qua non şi în care se structura materia muzicală; schemele puteau fi foarte bine fuga sau formele dansurilor vechi monotematice, apoi sonata, poemul simfonic programatic. Astăzi, fiecare lucrare trebuie să devină şi o formă nouă, nonrepetabilă; în consecinţă, manierismul devine un atribut anacronic. Lucrările într-adevăr importante, care marchează contribuţii aparte, originale se reunesc pe undeva, într-o zonă superioară prin ceea ce putem numi „ambianţa sonoră a veacului". (ceea ce este cu totul altceva decît manierismul). Orientarea cea mai proeminentă a muzicii actuale se dovedeşte structuralismul (cu reprezentanţii săi de bază Xenakis, Stockhausen, Boulez, Ligeti) alături de care se impune tot mai insistent curentul cert anti-structuralist promovat de John Cage şi adepţii săi mai importanţi (Earl Brown, Morton Feldmann, Cristian Wollf).

La Zagreb, complexul muzicii noi a fost multivalent reprezentat, cuprinzînd sintetic orientări dintre cele mai diverse, de la „clasicismul" serial (Schoenberg, Webern) şi postserialismul integral din anii postbelici (Boulez), de la modalismul exotic cu elemente de nouă organizare a timpului muzical (Messiaen) şi pînă la tendinţe de avangardă foarte recente, cultivînd sinteza electroacustică şi cea audiovizuală. Din cantitatea impresionantă de muzică recentă desprindem, la întîmplare, cîteva prestigioase reuşite componistice; printre acestea: *Cantata pour elle* pentru voce, harpă şi bandă de magnetofon şi *Oral* pentru recitator şi orchestră (după texte de André Breton), ambele de iugoslavul Ivo Malec, cantata *Voie* pentru trei orchestre şi trei coruri (după texte de Maiakovski) de iugoslavul Vinko Globokar, *Estrofas* de compozitorul spaniol Enrique Raxach, *Divertimento* pentru bandă de magnetofon imprimată stereofonic, de italianul Niccolo Castiglioni, piesa pentru harpă şi orchestră *Les chemins* de italianul Luciano Berio, *Corrobboree* al americanului Earl Brown, *Complaintes* al tînărului sovietic Andrei Volkonski, *Surprise de* Milko Kelemen, *Imagini* ale germanului Wolfgang Fortner, *Capriccio* al polonezului Krzystof Penderecki, *Paralaxe* al compozitorului grec Anestis Logothetis.

Am apreciat îndeosebi caracterul sintetic, dezinvolt, de mare expresivitate şi forţă, impresionantele frumuseţi melodice ale cantatei, „Pour elle" (după părerea noastră muzica nr. 1 a întregului festival) ca şi anvergura filozofică şi stilistică (lucrare în egală măsură sintetică) captivantele elemente de spectacol „muzică-gest" din *Oral*-ul lui Ivo Malec, tragismul monumental şi luxuriaţa timbrală din lucrarea amintită aparţinînd lui Vinko Globokar (dincolo de unele influenţe semnalabile din lucrările mari ale lui Stockhausen, tînărul compozitor iugoslav se dovedeşte o personalitate viguroasă şi originală), gustul rafinat, poezia discretă, de mare elevaţie, frumuseţea impecabilă a formei ca şi remarcabile truvaiuri coloristice ce caracterizează muzica de o ciudată originalitate a spaniolului Enrique Raxach, interiorizarea esenţializată şi perfecţiunea elaborării, remarcabilă, ce străbat miniaturalul *Diventimento* de Castiglioni. Interesant şi încercînd temerar modalităţi de expresie sintetică (muzică, plastică, coregrafie, proecţii) — spec-

tacolul experimental „Ecranul fonoplastic" creat de Branimir Sakać (autor de altfel și al unor excelente *Structuri*).

Alături de acestea, unele lucrări moderne, devenite valori „clasice" unanim recunoscute, cum ar fi *Chronocromie* de Oliver Messiaen, *Pithoprakta* de Iannis Xenakis, *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez, piesele pentru pian de Stockhausen, *Octandre* de Varese — și-au dezvăluit generos, frumuseți noi și impresionante. Trebuie menționat, de asemenea, faptul că nivelul interpretărilor a fost în general remarcabil, printre prezențele de prim rang ale Bienalei numărîndu-se formația Soliștii din Zagreb în fruntea căreia se află Antonio Janigro, Orchestra Radioteleviziunii Franceze (dirijorii Maurice Le Roux și Ernest Bour), Cvintetul de alămuri din New York, Corul de cameră din Amsterdam, pianiștii Alfons și Alloys Kontarsky din R.F.G., oboistul Heinz Holliger din Basel, soprana Collette Herzog (Paris) — o tînără cu mari perspective —, formația de cameră din Zagreb „M.B.Z. 66" — condusă de un excelent dirijor și muzician Igor Gjardov.

Țara noastră a fost prezentă la Bienală printr-o delegație relativ numeroasă (compozitorii Mircea Chiriac, Mircea Istrate, Alexandru Hrisanide, Cornel Țăranu, Costin Miereanu și muzicologul Alfred Hoffman) cît și prin două prime audiții incluse în programele festivalului: *Dialoguri* pentru șase instrumente de Cornel Țăranu și cantata *Apărută din Stele* (pe texte de Mallarmé) de Alexandru Hrisanide.

Lucrarea lui Cornel Țăranu a fost scrisă în 1966 la cererea ansamblului „Slavko Osterc" din Ljubljana, condus de compozitorul Ivo Petrjć, care a și realizat această primă audiție. Din păcate interpretarea n-a fost suficient de contrastantă și fără nerv interior (execuția a durat cu două minute mai mult decît prevedea compozitorul), ceea ce nu putem spune că a fost în favoarea lucrării. Am regăsit în această nouă lucrare a lui Cornel Țăranu (ce se compune din cinci structuri) elemente caracteristice ale componisticii sale, învești mîntate de-astă dată într-un limbaj mai nou, cu certe acidități armonice și timbrale; de pildă unele caracteristici dezvoltătoare (în secțiunea centrală) reprezentînd într-o oarecare măsură rudimente de sonată; cele șase instrumente utilizate, flaut, clarinet, trompetă, percuție I (vibrafon), percuție II, pian, oferă interesante soluții timbrale îndeosebi spre sfîrșitul piesei, creîndu-se (prin anumite acțiuni mai puțin obișnuite — de ex. mormăiri în instrumente) un fel de pînză sonoră (ceață) continuă; este de fapt un element pe care îl întîlnim încă în folclorul românesc din vremuri arhaice și care astăzi trece drept atribut al unei accentuate modernități. Un oarecare defect al lucrării, vizibil la o primă audiție (aflăm că ulterior, compozitorul a remediat acest defect de „repartizare") l-am simțit în lipsa, la un moment dat, a unei mai pronunțate densități; caracterul incisiv, percutat al muzicii pe o porțiune mai întinsă cerea la un moment dat, contraponderea unor pedale prelungite.

Scrisă, în 1965, la Paris, pe versuri de Mallarmé, cantata Apărută din stele — pentru cor bărbătesc, orgă, alămuri și percuție — de Alexandru Hrisanide s-a bucurat de interpretarea orchestrei și corului Radioteleviziunii din Zagreb, condusă de Slavko Zlarić în cadrul unui important concert „de seară", în principala sală a Bienalei, „Istra". Cele trei secțiuni ale lucrării — I-a) conferită corului bărbătesc a cappella, a II-a) un amplu interludiu pentru orgă solo, a III-a) structură complexă pentru corn, alămuri și percuție — reprezintă o încercare de sinteză între principiul muzicii neoclasice și neobaroce și tendințe, în special ritmice, mai avansate. Lucrare amplă, de factură lirică și monumentală, *Apărută din stele* se bazează pe manipularea a patru structuri de formă pătrată, care sînt reluate aidoma în cele trei secțiuni cît și transformate prin inversări, recurențe, diluări, concentrări.

De prim interes în această muzică, care s-a impus printre prezențele originale ale Bienalei, este o anume „variație de factură", rezultată — ce simplu pare! — însăși din instrumentarea diferențiată a părților mari: cor, orgă, instrumentație sinteză. Captivantă este, de asemenea, gradația în continuă dinamizare a cursului muzicii; din acest punct de vedere, finalul cantatei dobîndește cu adevărat funcțiile concluzive și generalizatoare intenționate de autor.

Lucrările compozitorilor români s-au bucurat de o primire favorabilă din partea publicului și specialiștilor; prin intermediul lucrărilor lui Hrisanide și Țăranu, tinerei muzici românești (din păcate cvasinecunoscută peste hotare, în ciuda unor succese anterioare de prestigiu) — au fost apreciate calități incontestabile, recunoscîndu-i-se inventivitatea, varietatea culorii timbrale, simțul formei, reușita grefare a tehnicilor recente pe un bogat fond folcloric, echilibrul.

În urma concertelor în care s-au executat cele două piese românești, delegația de muzicieni români prezenți la Bienală a susținut o conferință de presă în compania ziariștilor iugoslavi și străini, conferință care a suscitat un viu interes și a fost integral reprodusă în buletinul de presă al festivalului. Muzicologul Alfred Hoffman, care a condus conferința, a făcut un cuprinzător expozeu asupra tradiției cît și a tinerei generații de compozitori români.

Concluziile ce se impun în urma unei manifestări ca Bienala de la Zagreb sînt de bun augur pentru tînăra muzică românească. Comparativ cu avangarda altor țări europene, avangarda noastră păstrează atribute certe ale unei seriozități artistice manifeste, ținînd și de o concepție a moderației înțelepte, specific românească. Comparativ cu ceea ce se face în lume la ora actuală în materie de muzică, putem conchide, fără a fi deloc lipsiți de modestie, că tînăra școală componistică românească are într-adevăr un nivel european.

DISCUȚII

Premise pentru o estetică a interpretării instrumentale

de Victor Iliescu

În cele ce urmează, vom încerca să deslușim cîteva elemente esențiale pentru o estetică a interpretării instrumental-artistice. Exceptînd pe G. Brelet („L'interprétation créatrice", Paris, 1951), de obicei o asemenea preocupare lipsește în lucrările de estetică a muzicii. Așa este cazul cu estetica lui F. Busoni. Tot așa, de pildă, și cu estetica lui Karl Grunsky („Musikästhetik", Leipzig, 1911).

În general, situația nu este prea diferită nici în unele lucrări de muzicologie mai nouă. A se vedea în acest sens, de pildă, „Précis de musicologie", publicat sub conducerea lui Chailley, în 1958 la Paris. De asemenea, a se vedea A. Goléa, „Esthétique de la musique contemporaine", Paris, 1954 ; Zofia Lissa, „Fragen der Musikästhetik", Berlin, 1954, și altele.

Pentru noi, calea de acces spre o posibilă estetică a interpretării instrumental-artistice se bizuie pe o anumită înțelegere a elementului scriptic și nescriptic, pe un anumit raport dintre ele.

Prin element scriptic înțelegem tot ceea ce în chip direct, explicit, este fixat ca atare grafic în partitură. Prin element nescriptic, înțelegem ceva ce nu este fixat absolut explicit și integral în partitură, și care, face parte din întregul operei muzicale în diferite chipuri. Anumite valori imponderabile ale dinamicei, ale ritmului, ale intensităților, pot să ne dezvăluie, sub diverse forme, elementul nescriptic. În general, diferiți componenți ai limbajului muzical, printre care și pauza. De asemenea și un anumit suflu de ansamblu care transcende scriitura.

Dacă despre elementul scriptic în muzică [1] și rolul lui avem unele referințe [2], în schimb despre elementul nescriptic, în perspectiva pe care îl plasăm nu există momentan precizări pe linia unei estetici a interpretării instrumentale.

Reihold Hammerstein în lucrarea sa „Musik als Komposition und Interpretation" [3], vorbește despre o muzică nescrisă în stare de oralitate pură, care este însă de domeniul trecutului muzicii, dar nu despre elementul nescriptic aflat chiar în interiorul scripticului așa cum îl concepem noi, — nescriptic pe care îl considerăm drept o însemnată categorie a esteticii interpretării instrumentale. Același autor vorbește doar despre capacitatea unor scrieri muzicale de a da un caracter deschis muzicii [4].

Pentru celebrul — la vremea sa — critic muzical Eduard Hanslick, nescripticul pur și simplu nu are nici o relevanță. Pentru el, elementul nescriptic este identic cu neintenționatul muzical [5]. G. Brelet vorbește doar despre o așa-zisă „voință spre nedeterminare" a compozitorului [6].

Dacă privim istoric raportul dintre scriptic și nescriptic, în linii mari se impune constatarea că nescripticul are cea mai mare pondere în epoca muzicii vechi și preclasice. În clasicismul muzical se poate vorbi, în general, despre un anumit echilibru dintre scriptic și nescriptic. Este cazul să precizez că este un echilibru nestabil, cu mici accente variabile, cînd pe scriptic, cînd pe nescriptic. La unele sonate de Mozart, pentru pian de pildă, între o anume mare exactitate pe care o reclamă ele, și un asemenea accent imponderabil pe scriptic, este adeseori o anumită corelație.

În cazul în care ar fi fost vorba de un echilibru stabil, nescripticul s-ar fi neutralizat prin scriptic și invers ; ceea ce ar fi făcut irevelant și scripticul și nescripticul în cele din urmă.

Odată cu romantismul muzical, dar mai mult încă, odată cu un anume programatism muzical, elementul scriptic începe treptat-treptat să dobîndească în variate proporții și formule compozitoricești, o anumită preponderență mai netă, în dauna nescripticului uneori. Procesul de creștere a preponderenței elementului scriptic continuă pînă în zilele noastre, ajungîndu-se în unele cazuri la o scriitură totală, în care elementul nescriptic aproape că nu mai există, totul fiind pînă în cele mai mici amănunte fixat scriptic cu maximă precizie. În acest caz, posibilitățile de interpretare se reduc mai mult la un fel de reproducere a scriiturii, și astfel, în esență, la o simplă execuție.

În evoluția spre scriitura totală, epoca impresionismului muzical marchează într-un chip original o

anumită preponderență a elementului nescriptic, dezvăluind — *corelativ* — în același timp noi orizonturi interpretative.

Poate că scriitura proiectivă a lui Stockhausen, care într-un fel încearcă anumite sinteze dintre muzica concretă și electronică, prin elementul proiectiv, adică prin aceea că în loc de anumite obișnuite indicații directe oferă scriptic mai mult elemente pentru o reprezentare a muzicii, să facă loc interpretării, sau poate un element de hazard din aleatorica lui John Cage de pildă [7], să reprezinte o seamă de posibilități de interpretare autentică. Chestiunea rămîne încă deschisă la acest capitol.

Ca o constatare generală, se mai poate nota, că un anumit intelectualism muzical excesiv, fie de ordin interpretativ instrumental, fie privind însăși opera muzicală, se poate afla nu odată într-o anumită corelație cu o scriitură muzicală, în care elementul nescriptic nu are o relevanță estetică majoră.

Pentru un autor ca Max Weber [8], elementul scriptic a dus la o îngrădire a iraționalului în muzică, dar în același timp, adăugăm noi, a putut duce pe de altă parte la deschiderea unor noi orizonturi ale iraționalului în muzică.

Este foarte semnificativ că mai de mult Strawinsky într-un interviu cerea ca opera să fie doar *executată* și nu *interpretată* [9]. Vreau să subliniez că această cerință stă de minune în corelație cu existența unei scriituri angajate undeva pe drumul spre o scriitură totală.

Între o autentică putință de interpretare instrumental-artistică și o anumită relevanță a elementului nescriptic într-o anume dialectică dintre scriptic și nescriptic, există o mult mai mare legătură decît poate s-ar bănui. Se pune întrebarea : care este orizontul unei autentice interpretări, — interpretări și nu doar simplă execuție ori lectură muzicală în fond ?

2.

Acolo unde se poate vorbi despre putința unei autentice interpretări de ordin instrumental-artistic, nu odată scriitura muzicală respectivă nu este chiar absolut coextensivă întregului conținut al operei muzicale. Undeva, într-un fel, rămîne un imponderabil *rest* de ordin nescriptic în chiar scriitura muzicală respectivă. Acest *rest*, prin imponderabilul său, conferă scriiturii mai mult modalitatea de semn global. Prin el, scriitura nu mai poate să fie oricum fără nici un echivoc cetită in extenso tale quale, ca un text de abecedar latin, ci, — trebuie descifrată ca un cifru, sau, altfel spus, interpretată. Numai pe baza nescripticului imanent scripticului, o scriitură muzicală este un semn, un cifru descifrabil în multe limbi posibile, care înseamnă tot atîtea moduri de interpretare.

Ca realitate imanentă scripticului, restul nescriptic nu poate să fie precis delimitat și ponderabil situat în raport cu conținutul așternut în scriitura muzicală.

Dacă acest *rest* nescriptic ar putea să fie în mod precis delimitat față de scriitura muzicală, el deschizînd astfel posibilități de mediere între scriptic și nescriptic, atunci implicit deja nu ar mai putea scriitura respectivă să poarte semnificația de cifru, de semn global care, ca atare, este interpretabil. Nescripticul este o realitate difuză. Drept semn, este vorba despre ceva în esență echivoc, care, pe de o parte trebuie să fie luat întocmai, ca literele unui alfabet latin, ca să mă mențin la exemplul pe care l-am mai dat, — dar, — pe de altă parte, nu trebuie să fie luat chiar absolut întocmai. Între acest *pe de o parte*, — și, — *pe de altă parte*, nu este nici o mediere posibilă. Aici este vorba despre un raport *aproape* de simultaneitate, cu diferențe neponderabile de accente mai mari cînd de a lua absolut întocmai semnul, și astfel mai mult litera lui, cînd a nu lua chiar absolut întocmai semnul, și astfel mai mult a valorifica semnul, fără însă a te depărta de scriitură.

Fără această *aproape* simultaneitate, nu ar fi nici echivocul semnului, care ca echivoc nu mai poate să fie pur și simplu doar explicitat, clarificat, desfăcut, analizat, citit tale quale, ci tocmai de aceea cere să fie interpretat, ca să capete un grai conținutul.

Diferența dintre a lua absolut tale quale semnul scriptic — și a nu-l lua tale quale, dar fără a fi vorba despre explicite abateri, ca expresie a echivocului semnului, reprezintă un posibil orizont de interpretare instrumental-artistică.

Elementul scriptic se validează în momentul luării tale quale a semnului, iar nescripticul în momentul neluării chiar absolut tale quale a semnului scriptic, cînd apare diferența dezvăluitoare de orizont interpretativ, despre care am vorbit mai înainte.

În general este cu putință o anumită unitate, o anumită sinteză între scriptic și nescriptic. Ea este realizată pe diferite căi tocmai de interpretarea artistică autentică. Cîte căi aici de unitate, cîte căi aici de sinteză, tot atîtea căi și modalități de interpretare.

Restul nescriptic nu este o intenționată abținere a compozitorului. În cazul cînd însă este vorba totuși despre o intenționată abținere, atunci avem deja ceva care nu mai este imanent nescripticului în scriitura muzicală respectivă. Atunci, nu se mai poate face sinteza scriptic-nescriptic drept interpretare autentică. În locul sintezei interpretative, acum este vorba mai mult despre o simplă lectură, ori execuție muzicală doar, în care, în esență, valorile scripticului sînt urmărite în metamorfozele lor pînă la limita nescripticului. Că această lectură se vrea chipurile o „interpretare", acest lucru nu trebuie să înșele pe un critic muzical perspicace.

În situația de mai sus, întîlnim așadar un exemplu de scriitură, propriu vorbind neinterpretabilă. Elementul neinterpretabil are o anumită însemnătate chiar și pentru interpretare. Prin neinterpretabil putem avea o anumită măsură a interpretării însăși. Numai cît, spre a putea avea o asemenea măsură a interpretării, trebuie ca elementul neinterpretabil să facă parte integrantă dintr-un întreg muzical interpretabil totuși în ansamblu. Cu cît aici legătura dintre interpretabil și neinterpretabil este mai strînsă, cu atît putem avea, nu arareori, o mai precisă măsură a ponderii interpretării însăși. Prin ea putem discerne subtil interpretarea de executare.

Într-o privință cel puțin, uneori o anumită judecată mai obiectivă asupra scriiturii, depinde pînă la un punct și de *măsura interpretării* pe care o avem.

O muzică pur orală, care nu are absolut nimic scriptic fixat, este în fond tot atît de neinterpretabilă ca și cazul pe care l-am văzut, cînd nescrip-

ticul nu este imanent însăși scripticului. Motivul este același. În ambele cazuri nu poate avea loc o sinteză între elementul scriptic și cel nescriptic.

Restul nescriptic în imponderabilul său, — subliniez — nu reprezintă ceea ce în mod total sau parțial nu a intenționat din capul locului compozitorul. Cînd este vorba despre o totală neintenționare chiar din capul locului, nescripticul este irelevant pentru scriptic și pentru interpretare. Cînd este cazul de o parțială neintenționare, dar de domeniul imponderabilelor, încă s-ar putea vorbi despre o anumită relevanță a nescripticului pentru interpretare. Aici însă este cel mai greu de realizat sinteza dintre scriptic și nescriptic, dar de aceea și meritele interpretării pot fi adeseori mai mari. Unde avem de-a face cu o parțială (imponderabilă) neintenționare drept element nescriptic, acolo anumite lipsuri ale scriiturii capătă adeseori o maximă relevanță. Există o anumită corelație între gradul de relevanță al unei eventuale omisiuni dintr-o scriitură și o imponderabilă neintenționare pe linia nescripticului.

Într-o intenționată abținere, ori omisiune în scriitură, poate avea loc o dedublare scriptică. Se naște atunci un subtext, care însă nu poate fi considerat un element nescriptic, fiindcă subtextul există în funcție de text, în funcție de elementul scriptic, ca un fel de specie a scripticului. Nu se mai poate realiza acum o sinteză între scriptic și nescriptic, și de aceea nici interpretare autentică. În locul sintezei, ceea ce se vrea „interpretare", face doar felurite apropieri și conexiuni între laturile de dedublare ale scripticului. Ne aflăm din nou, dinaintea unui element neinterpretabil.

Acela care încearcă să aducă la suprafață intențiile ascunse în subtext, adeseori nu poate face aceasta cu titlu de interpretare autentică, creatoare. În loc de interpretare, aici este în esență doar o simplă lectură, care la urma urmei explică doar, care dă în vileag, care explicitează, și care pe această cale riscă lesne să ajungă o simplă tautologie muzicală. Explicitarea subtextului are un caracter analitic și este eo ipso la antipodul sintezei. Ceea ce se vrea „interpretare" nu-i în realitate altceva decît doar o simplă dublare, îngroșare a liniilor operei muzicale în ansamblul scriptic. O simplă subliniere. În postura de tautolog muzical, interpretul nu mai are o relevanță majoră, de cele mai multe ori.

Prin intermediul tautologiei în contextul arătat, se poate uneori mai bine da glas unor elemente de evocare cerute de conținutul operei muzicale, dar aceasta este altceva. Un anumit romantism al ruinelor (Liszt) este parțial legat pe plan interpretativ de o modalitate sau alta de tautologie muzicală. Oricum însă, o *subliniere* a unor realități pe care le cere conținutul operei muzicale, este foarte greu de realizat ca pură interpretare.

3.

Scriitura muzicală care are în ea un *imponderabil rest nescriptic*, reprezintă o fixare într-un fel *definitivă*, și într-un fel *provizorie* a conținutului operei muzicale respective. Definitivă prin scriptic și provizorie prin nescriptic.

Între acest *definitiv* și *provizoriu* există un anumit echivoc, un anumit joc ambiguu foarte restrîns. Acest echivoc reprezintă încă un posibil orizont de interpretare instrumental-artistică autentică. Sensul general al interpretării aici este acela de *fixare* a conținutului. Această fixare are variabile accente. Anume cînd mai mult pe elementul de *fixare propriu-zis*, adică pe elementul pur scriptic, cînd pe elementul *provizoriu*, pe elementul nescriptic.

Privind interpretarea instrumentală artistică din latura în care accentul elementului de fixare interpretativă a conținutului operei muzicale cade mai mult pe elementul provizoriu, adică nescriptic, — în acest caz interpretarea instrumental-artistică are eminamente semnificația unei fixări în sens de cristalizare.

Privind interpretarea din latura în care accentul elementului de fixare interpretativă a conținutului operei muzicale cade mai mult pe elementul definitiv, adică scriptic, — în acest caz, interpretarea instrumental-artistică are eminamente semnificația unei lărgiri a fixării scriptice. *Cristalizarea* și *lărgirea fixării* scriptice reprezintă cele două esențiale semnificații ale interpretării instrumental-artistice.

În *cristalizare* se aduce un imponderabil spor de fixare — spor prin care interpretarea nu ajunge a fi o simplă lectură a textului muzical, sau o tautologie muzicală. Sporul acesta se manifestă de exemplu prin realizarea de variate fațete suprapuse în unghiuri felurite, ale unuia și același conținut muzical. Bogăția unghiurilor și a suprapunerilor realizate interpretativ definesc *cristalizarea*. Cu cît este mai mare bogăția unghiurilor, cu atît fenomenul cristalizării este mai perfect, iar fixarea interpretativă mai diferențiată de sine, evitînd mai lesne tautologia muzicală.

Cînd predomină elementul nescriptic, *cristalizarea* poate nu odată să fie o modalitate artistică creatoare, în așa fel încît pînă la un punct, poate concura cu însăși creativitatea compozitorului, intervenind, putem spune într-un sens, complimentar. Atunci cînd spun acest lucru mă gîndesc de pildă la genialele interpretări pe care George Enescu le-a dat lui J. S. Bach. Cînd predomină elementul scriptic, interpretarea drept *cristalizare* are ca principală problemă interpretativă de rezolvat chestiunea de a nu aluneca într-o tautologie muzicală. Însă aici perspectivele realizării interpretative a unor valori de expresivitate, pot fi mai mari.

Unde există un anumit echilibru nestabil între scriptic și nescriptic — cum este adeseori cazul în clasicismul muzical cum am arătat, — interpretarea nu odată reprezintă un fel de sinteză între cristalizare și lărgire a cristalizării, avînd accente variabile cînd pe *cristalizare*, cînd pe *lărgirea fixării*. Unde predomină nescripticul, această sinteză este de obicei mai greu de realizat decît unde predomină scripticul.

Beethoven, — pînă la un punct, — este într-un sens mai greu cristalizabil drept interpretare decît un Vivaldi să zicem. Motivul este că la Beethoven elementul scriptic are o pondere ceva mai mare decît la Vivaldi. Lucrul iese încă mai bine la iveală dacă ne gîndim la cei de dinainte de Vivaldi, chiar dacă aci nu poate fi vorba despre o diferență ponderabilă. În impresionismul muzical, *cristalizarea* nu

odată poate apărea drept modalitatea interpretativă cea mai firească, cea mai lesnicioasă, fiind o realitate parcă de la sine, coincizînd aproape cu a face „să sune" respectiva scriitură. Avem aici cazul cînd interpretarea *aproape* (imponderabil) se confundă cu însăşi execuţia piesei, cu a face adică mai mult să sune, să ră-sune piesa.

De ce în impresionismul muzical *cristalizarea*, cum am spus, este nu odată modalitatea cea mai firească de interpretare? Pentru a răspunde la întrebare, nu avem decît să ne gîndim la acea cunoscută fluiditate de pregnanţă impresionistă, la acea vaporozitate, la acea întreagă atmosferă muzicală tipic impresionistă.

Am vorbit mai înainte despre *lărgirea fixării* drept cea de a doua semnificaţie majoră a interpretării instrumental-artistice autentice. Dar ce înseamnă, ce ar putea să însemne o asemenea *lărgire a fixării*, mai bine zis o lărgire a punctului de fixare scriptică?

Ea ar putea să însemne a crea interpretativ o lume muzicală punctului de fixare scriptică a operei, sau a integra punctul de fixare scriptică a operei unui întreg drept lume artistică-muzicală dinainte dată, sau măcar prefigurată de alţi interpreţi drept un fel de model. Prima modalitate, cea creatoare de lume muzicală este superioară celei de a doua, celei integratoare. Unde predomină elementul scriptic, în chip masiv, nu o dată prima modalitate este mai dificil de realizat. Unde predomină elementul nescriptic, acolo pînă la un punct modalitatea integrării se impune parcă mai de la sine, aceasta în interesul însăşi al fixării interpretative a conţinutului operei. În orizontul *lărgirii fixării* despre care am vorbit, opera de interpretare poate să fie adeseori asemănătoare unei opere de giuvaergiu care şlefuieşte nestemate.

Privind interpretarea instrumental-artistică din latura în care accentul elementului de fixare interpretativă a conţinutului operei muzicale cade mai mult pe elementul definitiv (scriptic), o interpretare autentică mai are încă o semnificaţie. Anume semnificaţia depăşirii semnului fixat al scriiturii muzicale, paradoxal fără a muta din loc semnul fixat, sau fără a-l nesocoti. O anumită fidelitate interpretativă poate nu odată să rezulte într-o anume cît mai strînsă corelaţie dintre a nu muta din loc sau a nesocoti fixatul semn scriptic, şi în acelaşi timp a-l depăşi, paradoxal, păstrîndu-l. Această păstrare are loc adeseori într-o formă transfigurată *id est* interpretare instrumentală autentică. Aci mă gîndesc la anumite elemente de transfigurare la Wagner.

Trebuie să subliniem că între semnul scriptic drept fixare definitivă şi depăşirea lui, nu se poate insera nimic intermediar atîta timp cît în corelaţia dintre fixatul semn scriptic şi depăşirea lui, paradoxal totuşi păstrîndu-l, există o foarte strînsă corelaţie, adică atîta timp cît, în ultimă instanţă, este vorba despre o *fidelă interpretare*. Esenţa fidelităţii interpretative aici, este, aşadar, în funcţie de o foarte strînsă corelaţie despre care am vorbit. Dacă nu este mai mult o foarte strînsă corelaţie, atunci, pe deoparte nu mai este vorba nici despre depăşirea fixatului semn scriptic fără a-l nesocoti, şi pe de altă parte nu mai poate fi vorba nici despre fidelitatea interpretativă. A nesocoti semnul fixat scriptic este, pînă la un punct, a nu-l putea depăşi de foarte aproape, transfigurînd conţinutul operei drept interpretare prin această depăşire de foarte aproape de scriitură.

Semnul scriptic drept fixare interpretativă şi depăşire interpretativă a acestui semn, sînt elemente de mărimi aproape egale. Este numai o diferenţă variabilă aici — diferenţă de ordin imponderabil, anume uneori cu accente mai mari cînd pe fixarea interpretativă a semnului scriptic, cînd pe depăşirea lui interpretativă într-un echilibru nestabil. În orizontul diferenţei de ordin imponderabil, despre care am vorbit mai sus, poate fi dezvăluită o anumită modalitate de fidelitate interpretativă. Dacă semnul scriptic drept fixare a conţinutului şi depăşirea semnului scriptic ar fi de mărimi absolut egale, atunci s-ar neutraliza şi fixatul semn scriptic şi depăşirea lui, ceea ce ar avea ca rezultat că în loc de interpretare autentică s-ar înfiripa un mod sau altul de lectură muzicală.

Între semnul scriptic drept fixare, drept element definitiv, şi depăşirea lui, aproape confundîndu-se cu semnul fixat, din această cauză poate să existe o anumită tensiune în orizontul interpretării instrumentale respective. Această tensiune reprezintă un mediu propice pentru desfăşurarea şi marcarea de *accente* interpretative cînd este vorba despre valori de intensitate sonoră.

Atîta timp cît interpretul se mişcă în zona acestei tensiuni, accentele nu se vădesc ca accente, fiindcă datorită tensiunii, ele sînt mai mult realităţi necuprinse de sine şi în sine, realităţi deschise, care se pierd uşor. Cînd se *vădeşte* o anumită nuanţare, cînd frapează o anumită „discreţie" a nuanţelor, aceasta poate uneori să însemne că a intervenit o închidere de sine a nuanţelor, o hipostaziere a lor. Totodată poate să însemne că, în ultimă instanţă, nuanţele nu au titlu de interpretare autentică, ci mai mult de lectură muzicală corectă. Criticul muzical are aici un cuvînt de spus în privinţa discernerii lucrurilor. Anumite diferenţe globale de conţinuturi muzicale, diferenţe de ordin necalitativ, se marchează instrumental uneori prin acele nuanţe hipostaziate despre care am vorbim mai sus. Pentru sfera diferenţelor calitative, în funcţie de un *acelaşi* conţinut muzical, numai nuanţa ca realitate deschisă, neputîndu-se una situa faţă de alta, poate marca interpretativ elementul calitativ al respectivului conţinut muzical.

Interpretarea ce are semnificaţia de *cristalizare*, într-un fel poate să dea o anume măsură a ponderei de depăşire interpretativă. Cristalizarea interpretativă, într-un fel, poate să ajute depăşirii drept interpretare, dar pe de altă parte, depăşirea interpretativă poate să dea o măsură a fixării scriptice a conţinutului operei muzicale drept interpretare, fără a fi însă vorba în această privinţă despre o întîietate categorică şi obligatorie.

4.

Prin interpretare instrumental-artistică autentică, o operă muzicală poate să fie în esenţă *aceeaşi*, şi în acelaşi timp, paradoxal, într-un fel *alta* în *realizarea ei*. Paradoxul acesta este expresia implicită a sintezei dintre scriptic şi nescriptic din care, cum am văzut, se naşte interpretarea. Datorită interpretării instrumentale, un *acelaşi* conţinut al operei mu-

zicale are deseori șansa de a nu se repeta, ci — să fiinţeze în mod *imponderabil diferenţiat de sine* pînă la limita alterării *de sine*.

Cînd prin interpretare un *acelaşi* conţinut muzical fiinţează fenomenul în mod *ponderabil diferenţiat*, în care diferenţierea ajunge de sine stătătoare, fără o foarte strînsă şi nemijlocită legătură cu *acelaşi* conţinut, atunci prin ceea ce se vrea o interpretare, dobîndim de astădată o diferenţiere *faţă de sine* a respectivei opere. În clipa aceasta, odată cu hipostazierea diferenţierii, toate interpretările care se realizează printr-o asemenea hipostaziere, adică printr-o asemenea diferenţiere *faţă de sine* a operei, au rang echivalent, compensator, complimentar. Acum, mai fiecare interpretare *în felul ei* este valabilă, fidelă etc. În acest cadru, interpretarea, în cele din urmă, este irelevantă în sensul că nici una nu are o relevanţă, mai deschisă, adică este ceea ce este *în felul ei*. Porţile unui anumit relativism axiologic în privinţa criticii muzicale cu privire la interpretare sînt acum larg deschise. Poate că faptul acesta nu este atît de important în sine, cît mai ales consecinţa lui, anume că el poate deschide uneori porţile unui anumit nihilism al criticii muzicale, în care poate domni un arbitrar al gustului, un anumit impresionism, şi altele. În aceste condiţii nu mai poate să fie vorba despre o ierarhie de valori interpretative, iar elementul propriu al unei asemenea „interpretări" poate să reprezinte un mod sau altul de dublare, de îngroşare a diferenţierii *faţă de sine* a conţinutului operei, — întreaga „interpretare" fiind orientată spre orizonturile unei posibile tautologii muzicale. În orice caz, criticul muzical trebuie să-şi dea seama, de la caz la caz, pînă la ce grad elementul propriu al unei interpretări este sau nu este în funcţie de diferenţierea *faţă de sine*, de hipostazierea conţinutului respectiv.

Cît timp există numai o diferenţiere imponderabilă *de sine* a conţinutului muzical prin interpretare, există o anumită unitate, o anumită corelaţie strînsă dintre a realiza interpretativ că opera rămîne în esenţă *aceeaşi*, şi-i totuşi *alta*. În clipa în care a intervenit diferenţierea *faţă de sine* a conţinutului muzical prin interpretare, această unitate s-a rupt. Pînă la un punct, o anumită dependenţă a „interpretării" faţă de scriitură, poate fi, în ultimă instanţă, expresia hipostazierii despre care am vorbit, tot aşa ca şi o anumită independenţă a interpretării *faţă de* scriitură. În acest sens trebuie să subliniez că o autentică interpretare, care are o relevanţă pe o scară posibilă de valori interpretative, nu este nici dependentă de scriitura operei muzicale, şi nu este nici independentă de ea. Accentul ponderabil pe dependenţă faţă de scriitură permite mai degrabă constituirea doar a unei lecturi, în loc de interpretare. Accentul pe independenţă faţă de scriitură adeseori permite mai degrabă constituirea unei copii mai mult sau mai puţin infidele drept „interpretare" chipurile.

Interpretarea autentică nu este nici absolut identică operei muzicale, dar nu este nici o a doua operă, o altă operă pe lîngă scriitura operei muzicale. Interpretarea *realizează* opera. Momentul de realizare este expresia acestei realităţi. *Realizarea* nu mediază între non-identitatea relativă cu scriitura şi între a fi o altă operă pe lîngă opera drept scriitură. În clipa în care *realizarea* mediază, ipso facto apare diferenţierea *faţă de sine* şi implicit nu mai este vorba de o autentică interpretare, şi nici despre momentul de *realizare* al operei muzicale. *Realizarea* este un moment important al realităţii operei muzicale, formînd cu sinteza realităţii scriptice neinterpretate în ceea ce are finit scriitura respectivă, realitatea plenară a întregei opere muzicale.

Realizările cît timp sînt autentice interpretări instrumentale, ele mereu parcă sînt incomparabile, unice, cît timp are loc o imponderabilă diferenţiere *de sine* a unui *acelaşi* conţinut muzical. Cînd sînt comparabile realizările, ţinînd seama de natura lucrurilor aici, înseamnă, corelativ, că este vorba deja ipso facto mai mult despre o diferenţiere *faţă de* sine. Aceasta nu înseamnă că nu avem voie să comparăm realizările interpretative. Numai că un critic muzical trebuie să fie avizat şi să poată discerne, de la caz la caz, dacă avem de-a face cu o imponderabilă diferenţiere *de sine* sau cu o hipostaziere a diferenţierii, respectiv cu ceva care nu mai este *realizare*, în ultimă instanţă.

Într-o scriitură totală, unde elementul nescriptic nu există, sau aproape că nu are nici o relevanţă, acolo *realizarea* scriiturii nu mai este întotdeauna expresia şi opera interpretării instrumental-artistice autentice. Nu este atît vorba despre o realizare autentică cît mai mult despre un fel de reduplicare, copie a respectivei scrieturi. Diferenţa pînă la a fi o totală copie sau reduplicare a scriiturii, pînă la a fi o tautologie muzicală, dezvăluie orizontul de posibilă interpretare. Este un orizont, desigur mult îngustat faţă de cazul cînd predomină nescripticul, sau cînd măcar este un anumit echilibru dintre scriptic şi nescriptic. În acest orizont îngustat, se împleteşte în felurite chipuri modalitatea de lectură muzicală cu momente de interpretare propriu-zisă. Împletirea aceasta în feluritele ei forme dezvăluie încă un posibil orizont de interpretare.

Unde predomină elementul nescriptic, acolo scriitura muzicală, de obicei, datorează cel mai mult interpretării în ceea ce priveşte *realizarea* scriiturii.

Execuţia instrumentală, nu interpretarea, reprezintă o copie a conţinutului scriiturii muzicale, o transcriere tale quale a scriiturii pe un plan sonor. Prin copii opera se repetă, iar drept *realizare*, ea se *afirmă* în funcţie de momentul cînd opera muzicală rămîne aceeaşi, şi paradoxal, este alta drept interpretare, într-o unitate foarte strînsă.

Unde există un anumit echilibru dintre elementul scriptic şi cel nescriptic, acolo momentul de *realizare* de obicei este cel mai aproape cu putinţă de expresia scripticului, şi de obicei este cea mai fidelă cu putinţă scripticului. Fidelitatea se realizează prin elementul nescriptic imanent scripticului, drept o realitate difuză scriiturii muzicale. Prin elementul nescriptic în procesul interpretării se produce o anumită imponderabilă depărtare de scriitură, — depărtare care rămîne, care se efectuează în cadrul *aceluiaşi întreg* al operei muzicale, de vreme ce nescripticul este imanent scripticului.

Fără această depărtare, ce n-are rost topic, ce nu creează o situaţie care permite medieri, nu ar fi nici interpretare şi nici fidelitate interpretativă. Mai întîi trebuie să fie vorba despre putinţa unei inter-

pretări însăși, ca să poată fi vorba despre fidelitate interpretativă. În zona lecturilor, nu a interpretărilor autentice, există sau adecvări sau neadecvări, sau conformări sau neconformări, abateri. În zona interpretărilor, nu există propriu-zis abateri. Interpretările ori sînt false, adică nu sînt propriu-zis interpretări, sau sînt adevărate, adică *realizări* ale operei muzicale.

O „interpretare" corectă, propriu-zis nu *realizează* opera, ci aduce la iveală mai mult o copie a scriiturii transpusă sonor. Corectitudinile nu sînt incomparabile în sensul în care sînt interpretările, ci dimpotrivă, mai lesne comparabile întreolaltă, între alte copii. Comparația poate fi pînă la un punct expresia ruperii unității dintre a rămîne *aceeași* opera muzicală și, paradoxal, a fi alta drept interpretare, despre care am vorbit.

Odată cu ruperea acestei unități, corectitudinea „interpretării" se bizuie ponderabil mai mult fie pe momentul *același* al conținutului muzical, fie pe momentul de a fi *alta* respectiva operă muzicală, în care alteritatea poate lua sau calea unei incorectitudini, ori a unei pseudo interpretări. Criticul muzical trebuie să discearnă limpede situația de aici. A da un sens alegoric conținutului operei muzicale, adică a învești în felurite haine de împrumut *același* conținut, poate uneori să însemne a-l *repeta* doar.

„Interpretările" corecte se repetă. Ele nu *afirmă* același conținut. Diferențierea imponderabilă *de sine* drept interpretare, permite *re-luarea* aceluiași conținut de fiecare dată din alt loc, făcînd astfel cu neputință repetarea aceluiași conținut, sau la rigoare obținerea unei copii a întregei opere muzicale. Este prea puțin să relevi corectitudinea unei interpretări autentice. Propriu-zis corectitudinea nu odată ține mai mult de zona lecturii muzicale, decît de aceea a interpretării. Cu cît elementul nescriptic are o anumită relevanță mai mare, cu atît și corectitudinea poate avea o mai mică relevanță ca atare, în ceea ce privește interpretarea autentică. Desigur că nu-i vorba despre incorectitudine. Lucrurile trebuie bine înțelese. Pe de altă parte, rolul corectitudinii pentru interpretare poate să crească odată cu sporirea relevanței elementului scriptic din opera muzicală.

Atîta timp cît este vorba despre o autentică interpretare instrumentală, elementul de execuție nu contează; *el nu se vădește*, și corelativ, — nici corectitudinea. Atît execuție cît și corectitudinea sînt ÎNVĂLUITE de interpretare. Cînd se vede în mod net, cînd se desparte se *vădește* execuția și corectitudinea, implicit nu mai poate să fie vorba despre *realizarea* operei drept interpretare. Există, desigur, și excepții. Mă gîndesc în primul rînd la compozițiile lui Paganini, sau ale lui Wieniawski. În general, la opere muzicale care supun pe interpret la o anumită probă de virtuozitate mai mică sau mai mare.

Criticul muzical trebuie să-și dea seama, de la caz la caz, pînă la ce punct respectiva interpretare nu poate să aibă loc fără o anumită *vădire* a execuției și corectitudinei. Aceasta îi poate folosi pentru a avea o anumită pondere a interpretabilului și a interpretării respective.

Abia orizontul interpretării permite o depărtare de operă pînă la limita alterării — depărtare fără de care nu poate exista nici fidelitate interpretativă și nici *realizarea* operei, adică nici dobîndirea unui grad de realitate plenară a operei muzicale respective.

5.

Jocurile noastre populare repezi de pildă, ca un cadru general de tempo, se aseamănă sub raportul dinamicei și cu alte jocuri populare repezi ale altor popoare. Și totuși. Și totuși... jocurile noastre își pot dezvălui elementul lor propriu, ireductibil, unic, — românescul lor, — nu atît cercetînd poate sfera scripticului ca atare într-o anume absolutizare, cît mai ales dobîndind o cale de acces spre elementul nescriptic drept realitate difuză chiar în interiorul elementului scriptic.

Există mai în fiecare dinamică muzicală de oarecare relief specific, un anume punct u-topic [10]) nedinamic, care nu este la antipodul dinamismului respectiv, ci *aproape* se confundă cu el, sau imponderabil se diferențiază de el. U-topia nedinamicului nu introduce o ponderabilă încetinire în dinamism, ci doar anumite spații de respirație, de regăsire, prin care dinamismul are un anume suflu mai larg de respirație. U-topia nedinamicului apare în diferite legături nemijlocite și în diferite momente cu dinamica respectivă. Există diferite configurații ale legăturii nemijlocite a u-topiei nedinamice cu dinamismul respectiv, potrivit cărora se pot defini anumite reliefuri muzicale specifice.

Prin u-topia nedinamicului, care este în fond un element nescriptic, se pot *realiza* interpretativ felurite creșteri organice ale repedelui într-o structură muzicală repede. În acest caz, are loc o anumită potențare a repedelui.

Un anumit relief muzical specific, la rigoare, un specific național în muzică, se poate învedera, potrivit ordinei noastre de idei, în gradul și în felul de creștere organică a repedelui, adică în gradul de potențare a lui, și în gradul de lungime a suflului. Prin u-topia nedinamicului din chiar dinamismul respectiv, se poate afla de pildă gradul de interpretabilitate al respectivului ralentandi, și corelativ, gradul, felul în care a fost interpretată această încetinire.

O anumită specifică dinamică românească a sîrbei spre exemplu, nu poate să fie desprinsă numai din scriitura respectivă. Propriu-zis, ea nu există nicăieri scrisă absolut ca atare. Ea există, în ultimă instanță, prin sinteza — o anumită sinteză dintre elementul scriptic și elementul nescriptic. Acest lucru subliniază importanța, pînă la un anumit punct, a interpretării în privința dezvăluirii și marcării specificului național românesc în muzică.

Doinașul cîntă mai mult pe clapele nevizibile ale tăcerii, în care tăcerea se transformă dintr-un factor virtual, potențial, într-un factor structural (dinamic). Sinteza dintre scriptic și nescriptic este definitorie și pentru muzica de alt specific național, dar ea se concretizează, în speță ca un specific românesc, ca rezultat final al tuturor factorilor care participă la realizarea unui produs românesc (Pe lîngă elementele

structurale, „scriptice" și elemente de interpretare precum felul de a intona, caracterul emisiunii vocale, tehnica instrumentală specifică etc.).

Prin interpretare un *același* conținut este re-luat. Această reluare se asigură prin *afirmarea* respectivei opere muzicale, adică prin unitatea dintre a rămîne *aceeași*, și paradoxal, a fi alta drept interpretare. În ultimă instanță, o autentică interpretare asigură *re-luarea* și nu doar repetarea operei respective.

Tradiția, în esență, este tot un gest de *re-luare* și apoi *re-transmitere* mai departe. În timp ce interpretarea, cum am spus, este o re-luare a unui *același* conținut muzical în orizontul diferențierii *de sine*, tradiția muzicală este o *re-luare* la punctul maxim al diferențierii *de sine*, aproape de alterarea însăși a aceleiași opere. Cea ce înseamnă că uneori fără unele imponderabile alterări chiar, nu s-ar putea constitui o anume tradiție muzicală.

Tradiția poate să ne indice uneori o anumită pondere a interpretării însăși, precum și o anumită pondere a repetiției aceluiași conținut muzical. Ponderea interpretării obținută prin intermediul orizontului tradiției respective, în general, poate să fie mai exactă, și poate să fie mai lesne de obținut, decît aceea a repetiției, fiindcă tradiția respectivei opere și interpretarea ei marchează *același* moment în esență al diferențierii *de sine* al operei. Din acest punct de vedere, tradiția muzicală este poate cea mai cu putință lărgită interpretare, aproape de autoanularea interpretării. Uneori, interpretarea este autoanulată, paradoxal, chiar în interesul tradiției muzicale însăși. Critica muzicală trebuie să fie edificată bine asupra situației în acest caz.

Ceea ce într-o structură muzicală preponderent scriptică poate avea uneori semnificația de alterare, într-o structură muzicală preponderent nescriptică poate deveni uneori mai mult ceva cu o semnificație de *variație*.

O anumită dăinuire a unor motive sau linii melodice, se leagă nu odată de o anume preponderență a nescripticului. Această preponderență, țin să precizez, închide în ea și elemente scriptice. Interpretarea într-o structură muzicală preponderent nescriptică *aproape* imponderabil poate coincide cu însăși opera de transmitere a scriiturii, la rigoare cu o tradiție muzicală, fie privind interpretarea, fie privind linia operei muzicale respective. Diferența pînă la totala coincidență, pe care un critic muzical trebuie să o sesizeze, poate dezvălui ponderea interpretării respective. Este un lucru, uneori, foarte greu de sesizat, dar aceasta este o altă problemă.

Variația, să zicem, mai precis, înfloriturile rapsodului popular, introduc un element de mobilitate în respectiva structură muzicală. Mobilitatea cît timp se desfășoară sub cupola aceluiași orizont melodic, adică atîta timp cît variația este autentică, ea poate contribui uneori încă mai bine la o anume dăinuire a melosului respectiv pe o linie sau alta de tradiție muzicală posibilă. Ca să se desfășoare sub cupola aceluiași orizont melodic, variația trebuie să aibă o anume situație ambiguă, echivocă, în sensul că ea este o anume alterare (pînă la un punct), dar tocmai prin aceasta, paradoxal, face cu neputință o autentică alterare. Mobilismul despre care am vorbit mai sus, este elementul care, în ultimă instanță, face adeseori cu neputință alterarea propriu-zisă ce este constituită ca o existență în sine.

În timp ce alterarea, care în general este legată mai mult de un anumit imobilism în funcție uneori de o preponderență fără echivoc a scripticului, are o existență în sine, variația nu are o existență în sine, desprinsă ponderabil de un același orizont melodic. A da variației existență în sine, a o absolutiza, a hipostazia variația, înseamnă a face cu neputință constituirea unei linii de tradiție interpretativă și muzicală în general. În al doilea rînd, înseamnă a transforma variația în *altceva*, pe lîngă original. În cel mai bun caz, drept treaptă intermediară între original și acest *altceva*, înseamnă a putea germina o *alterare*. Într-o operă muzicală, angajată undeva spre o scriitură totală, sau într-o structură muzicală unde predomină absolut net scripticul, ceea ce încearcă să se constituie aici ca variație, uneori este lesne mai mult deja *altceva*, pe lîngă original. Variațiile pot să devină astfel, o „artă" specială.

O structură muzicală preponderent ritmică, în care elementul nescriptic, între ritmuri, nu are un rol de potențare a elementului ritmic, ci mai degrabă este un element de deconectare ritmică, sau neutru. În consecință poate avea nu odată un final neorganic, în care lipsește o anume pantă ce agonizează spre un final. În acest caz, ceea ce se vrea „final", este de fapt o întrerupere mai mult sau mai puțin arbitrară, convențională. Cu asemenea întreruperi arbitrare, relative, piesa respectivă este mai lesne doar repetabilă, decît putînd fi *re-luată* pe linia unei posibile tradiții interpretative, și muzicale în general.

Unele piese în formă de rondo clasic, au în general un final ambiguu, în sensul că este vorba despre un autentic final, și nu este vorba despre un autentic final, datorită structurii ciclice de rondo. În acest orizont al ambiguității finalului, putem avea uneori o idee, pînă la un punct, mai precisă a ponderii finalului însăși. Prin intermediul ponderii finalului, indirect putem avea și o idee asupra ponderii gestului de *re-luare* drept tradiție muzicală posibilă.

1. — Hermann Erpf, *Tagerfragen des Musiklebens*, Stuttgart, 1957.
2. — W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, 1961.
3. — *Deutsche Vierteljahrsscrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1966, martie, p. 3 și urm.
4. — Idem, p. 2.
5. — *Aus dem Concert-Saal*, Leipzig, 1891.
6. — *L'interprétation créatrice*, Paris, 1951, t. I, p. 79.
7. — Hammerstein, *op. cit.*, p. 14.
8. — *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München, 1921.
9. — *Musica*, 1958, sept., p. 288.
10. — Care nu are o dimensiune spațială, sau o situare spațială, fără însă a fi ceva în sine.

Valentin Gheorghiu despre ultimele sale turnee

În stagiunea care s-a încheiat, am avut prilejul să concertez în mai multe țări europene, atît în cadrul schimburilor culturale cu străinătatea cît și la invitația unor instituții muzicale. Întrucît ultimele turnee de concerte le-am întreprins în Italia și Turcia mă voi referi — în urma solicitării revistei „Muzica" — la acestea.

Am concertat la Milano, împreună cu orchestra *Pomeriggi Musicale* la Teatro Nuovo, sub bagheta tînărului dirijor Renzo Tozzi. Programul a avut o anumită unitate. Astfel, prima parte a fost consacrată muzicii lui Mendelssohn-Bartholdy : uvertura „Frumoasa Melusina" și Concertul în sol minor pentru pian și orchestră ; în partea a doua, Simfonia a treia de Schubert. Așa dar, doi compozitori romantici. Pe lîngă aceștia, Renzo Tozzi a introdus și o piesă muzicală italiană contemporană, *Variazioni* de Vittorio Fellegara. Oricare solist e bucuros să cînte cu un dirijor stăpîn pe muzica a cărei prezentare și-a asumat-o. Dirijorul Tozzi mi-a făcut o impresie excelentă. Colaborarea noastră a fost dintre cele mai bune, întrucît stăpînea perfect Concertul, ca de altfel și celelalte lucrări. Am avut acea siguranță deplină atît de necesară.

Sala Teatrului Nuovo, în care am cîntat, s-a dovedit a avea o bună acustică. Publicul italian este cald dar exigent și... curajos, făcînd critica pe loc. În legătură cu aceasta voi relata cele constatate, personal, la Scala. Celebrul teatru muzical milanez este afectat o bună parte a stagiunii, spectacolelor de operă. Urmează apoi concertele simfonice și recitalurile. Am asistat, în timpul cît am stat la Milano, între altele, la un spectacol cu Trubadurul. Scala era arhiplină, în special cu străini, dornici să urmărească opera italiană în condiții de interpretare cît mai bune. Personal, socotesc totuși că sonoritatea teatrului nu este chiar cea ideală. Uneori, mi-a apărut întrucîtva, uscată. În distribuție se aflau, între alții, Renate Cassotto, tînără soprană romană, care a cîntat minunat, și cunoscutul bariton Tito Guelfi. Acesta, la cadența de închidere a unei arii, a cîntat cu două come mai jos. Atît a trebuit, pentru ca de la ultimul balcon, un ascultător să strige cît îl ținea gura, în vreme ce baritonul cînta încă : ma e falso... ! Asemenea scene nu sînt rare. Realitatea e că, muzical prin excelență, ascultătorul italian, odată cu cumpărarea biletului și-a plătit și dreptul — ceea ce nu e rău — de a-și spune părerea.

Viața muzicală milaneză e foarte activă. Există trei instituții care organizează concerte : *Scala*, *Conservatorul* și *Pomeriggi musicale* — unde am avut plăcerea să cînt și care, cu multă curtoazie, mi-au făcut invitația de a reveni spre a da mai multe concerte.

În timpul cît am stat la Milano, l-am întîlnit și pe tenorul Petre Munteanu, care a cîntat neîntrecut la Scala, cincisprezece stagiuni, interpretînd rolurile principale din repertoriul clasic de operă. Am ascultat imprimările sale pe care le consider excepționale. Cîntăreț cu o voce splendidă, înzestrat cu multă sensibilitate și inteligență muzicală, Petrică Munteanu are nostalgia pămîntului românesc și a muzicii noastre, dorința sa fierbinte fiind aceea de a-și revedea patria. Ne-am bucura ca interpretările sale să figureze și în emisiunile noastre la radio.

Am susținut apoi mai multe recitale la Bergamo, Forli, Taranto, Belluno ș.a. Bergamo, la cîțiva zeci de kilometri de Milano, este un oraș cu tradiție. Cartierul vechi al orașului, cu străzi tipice, foarte înguste, este de un inefabil pitoresc. Foarte veche este și sala Teatrului municipal, în care am cîntat și care poartă numele lui Donizetti, născut, cum se știe, la Bergamo. Aici am văzut înscrise în cartea de onoare a Teatrului, numele unor celebrități ale artei interpretative : Backhaus, Gieseking, Furtwängler ș.a., care s-au perindat și au concertat.

Săli vechi și public care știe să prețuiască muzica, am întîlnit pretutindeni în Italia, oriunde am cîntat. Fiecare oraș are un Comitet pentru muzică. Acesta angajează și răspunde de muzicienii care urmează să cînte. Între 24 august și 3 septembrie anul viitor, va avea loc, la Bolzano, Concursul internațional de pian „Feruccio Busoni" la care mi s-a făcut cinstea de a fi numit membru în juriu. (Pentru anul 1968 sînt invitat, de asemenea, în aceeași calitate, în juriul de pian al concursurilor internaționale de la Leipzig și München).

★

În Turcia ca de altfel și în Italia, nu eram pentru prima oară. De data aceasta am concertat împreună cu dirijorul Constantin Bugeanu care, conducînd Filarmonica din Ankara, a prezentat un program de muzică românească.

Filarmonica din Ankara este o orchestră simfonică de tip mare care dă concerte cu regularitate. Trei lucrări simfonice în primă audiție — Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, Suita „Priveliști moldovenești" de Mihail Jora și „Omagiu lui George Enescu" de Teodor Grigoriu — precum și Rapsodia I-a de George Enescu (cunoscută mai dinainte) au reprezentat o reală performanță, de care orchestra s-a achitat în chip cu totul sa-

tisfăcător, numai după trei repetiții. Concertul a fost foarte bine primit de public și cu deosebire Rapsodia de Enescu și Concertul de Paul Constantinescu și-au aflat rezonanțe mai puternice în fondul aperceptiv al ascultătorilor, datorită temelor cu caracter folcloric.

La sfîrșitul concertului, Ismet Inonu, eminenta personalitate a vieții politice turce, a venit în persoană, împreună cu suita sa spre a ne felicita.

Acest concert a fost repetat în întregime și în aceeași formație, la Izmir. La vestigiile unui trecut istoric interesant, Izmir adaogă frumusețí naturale care fac din acest oraș o adevărată perlă a mării Egee. Ospitalitatea poporului turc, atenția plină de solicitudine de care ne-am bucurat ne-a prilejuit cunoașterea mai îndeaproape a acestui adevărat muzeu natural, care este Izmir-ul, în care aproape fiecare piatră vorbește, precum și a vestitului Efes, una dintre cele mai prospere cetăți ionice din antichitate. Ne-am întors în patrie cu convingerea că, odată mai mult, muzica sudează sentimentele, apropie oamenii, popoarele.

★

În cele ce urmează, redăm unele extrase din cronicile parvenite din Italia. Sub titlul „Un concert bun la teatrul *Nuovo* cu Gheorghiu la pian", reputatul critic milanez Giuglio Confalonieri scrie între altele în *Il Giorno* : „Pianistul Gheorghiu s-a impus ca o revelație. Excepționala sa comunicativitate, ardoarea romantică, generoasa dăruire și profunda-i muzicalitate au încîntat publicul și i-au atras asemenea aplauze încît l-au obligat să ofere două bis-uri din Schumann și Chopin".

L'Italia consemnează, de asemenea : „Gheorghiu care este și un apreciat compozitor, s-a revelat ca un interpret extrem de sensibil și un artist înzestrat și inteligent". Sub titlul „O surpriză plăcută", *Avanti* scrie, între altele : „Valentin Gheorghiu s-a distins prin forța sunetului și vigoarea tehnicei, de asemenea prin distincția muzicalității sale".

La rîndul său, *Corriere del giorno* din Taranto, referindu-se la recitalul pianistului, arată sub titlul *O revelație și o confirmare* : „Faima care precedase pe pianist, înainte de sosirea sa la Taranto, și-a aflat ieri mai mult decît o simplă confirmare." Referindu-se la *Sonata lunii* de Beethoven, criticul Vice scrie că „și-a aflat în Gheorghiu un fidel, sensibil și apreciat interpret". Și mai departe : „natura, neîndoios romantică, a pianistului, s-a vădit pe deplin în două bucăți de Schumann, „Fantasia op. 17" și „Scene de copii" și, natural, în „Andante spianato" și „Marea Poloneză briantă în mi bemol" de Chopin. Se poate foarte bine afirma că întreg concertul nu a fost decît o succesiune de prodigioase elemente tehnice puse totuși permanent în serviciul unei sensibilități de primul ordin — ceea ce e rar de aflat.

Ca un omagiu față de patria sa, pianistul a dorit să închidă admirabila sa prezentare, cu „două piese românești" de Constantinescu, de evidentă factură folclorică. Și această interpretare, ca și celelalte, a satisfăcut din plin, numerosul public venit în sala „Provincia", adăugînd criticei noastre iscoditoare un nou element de judecată, de asemenea, pozitiv, judecată ce se poate condensa în necondiționata și unanima recunoaștere a faptului că Valentin Gheorghiu este un concertist de clasă absolut superioară, în măsură să redea, în cel mai perfect chip, orice aspect al literaturii pianistice a tuturor timpurilor. Sensibil și atent, publicul și-a manifestat, la sfîrșit, prin cele mai sincere și călduroase aplauze, deplina satisfacție pentru această seară excepțională."

Petko Stainov

Una din cele mai de seamă figuri ale culturii bulgare — academicianul Petko Stainov, artist al poporului și laureat a Premiului Dimitrov, — a împlinit 70 de ani, aniversare ce marchează fructuoase realizări. De jumătate de veac opera sa creatoare și bogata sa activitate pe plan social sînt strîns legate de dezvoltarea muzicii în Bulgaria, reprezentînd una din cele mai valoroase afirmări ale ei.

Petko Stainov a dat dovadă de o voință excepțională și manifestînd un strălucit talent și-a făcut o solidă pregătire profesională în domeniul muzicii, în țară și apoi în Germania.

Și-a început cariera ca pianist concertist și multe din sălile de concert din Bulgaria cunosc interpretarea lui consistentă a operelor clasicilor. A fost mulți ani președintele Asociației corurilor populare, calitate în care a dus o luptă perseverentă cu apatia guvernelor regale, pentru afirmarea principiilor democrate și a bogatelor tradiții ale muzicii noastre corale. A fost directorul operei naționale din Sofia, fondatorul societății „Muzica contemporană" este de mulți ani membru al prezidiului Uniunii compozitorilor bulgari, conduce secția de muzică din Comitetul pentru Artă și Cultură, iar în ultimele două decenii este directorul Institutului de muzică al Academiei Bulgare de Științe. Stainov se află totdeauna în primele rînduri ale acelora care dau viață oricărei înfăptuiri de proporții mai mari din cultura noastră muzicală.

Creațiile muzicale ale lui Petko Stainov și-au ocupat de mult un loc nepieritor în tezaurul culturii noastre naționale. De patruzeci de ani „Dansurile trace", cunoscuta sa compoziție simfonică, formează una din operele cele mai iubite de largul public de ascultători. Prin ele muzica bulgară și-a deschis un drum nou, drum care a dus-o la consacrarea ei pe plan internațional. Legîndu-se organic atît de inepuizabila bogăție a muzicii noastre populare, cît și de tradițiile primei noastre generații de compozitori — de la Em. Manolov pînă la Dobri Kristov, Petko Stainov (urmat de Vladikerov, Veselin Stoianov, Liubomir Pipkov, Kutev, Obretenov, Goleminov ș.a.) a contribuit puternic la formarea școlii noastre naționale componistice prin creații de înaltă valoare artistică, formă de manifestare a spiritului național.

În poemul simfonic „Legenda" el redă frumusețea Balcanilor, în suita

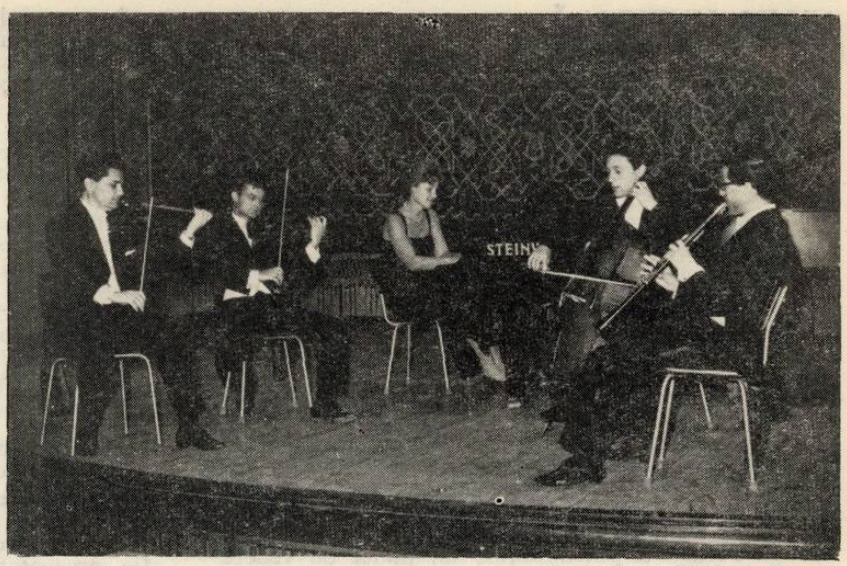
„Basm", a prelucrat creator mitologia populară, în uvertura „Balcan" s-a inspirat din eroii scriitorului bulgar Iordan Iarkov. Acum treizeci de ani Petko Stainov a scris poemul simfonic „Tracia" una din creațiile cele mai valoroase ale muzicii noastre. În peisajul natal el vede nu numai frumusețile patriei, ci și istoria ei, spiritul poporului său pe care l-a cîntat cu o forță impresionantă și excepțională, într-o creație devenită acum clasică. Dansul înaripat și furtunos, melodia de un remarcabil lirism, recitativul epic atît de consistent caracterizează modurile muzicale ale lui Stainov, în care domină o nesfîrșită dragoste de țară și de popor. „Scherzo simfonic" scris după aceea, a intrat în repertoriul permanent ca o lucrare originală, tipică pentru compozitor.

Stainov a întîmpinat 9 Septembrie 1944 ca pe triumful democratismului în viața noastră muzicală, a spiritului național în creația muzicală, pentru care luptase ani de-a rîndul prin arta și scrisul său. Acum, în deplinătatea și înflorirea forțelor sale, a scris cele două Simfonii unde se simte puternicul spirit al vieții contemporane — creator al unei noi societăți. La începutul Simfoniei a II-a, optimismul, propriu creației lui, răsună într-un fel nou, reflectînd încrederea oamenilor în Bulgaria socialistă. Celor mai mici eroi ai săi el le-a dedicat „Uvertura tineretului" scrisă în 1953.

Deceniile ce l-au legat direct, de muzica corală bulgară, l-au îndreptat firește și spre crearea unui repertoriu pentru ansamblele noastre corale. De la „Unde, măi Dimo" prin „Urvici", „Veniți încoace", „Călăreții", „Taina Strumei" pînă la „Nașul Gherman" și „Tovarășul Anton" el a compus o serie de cîntece și balade corale, care se află în repertoriul permanent al corurilor noastre — profesionale și de armată — avînd, ca și operele sale simfonice, importanța compozițiilor noastre clasice. La solemna sărbătorire a celor 70 de ani pe care i-a împlinit compozitorul, s-a cîntat pentru prima oară noua sa lucrare pentru cor „Patria mea".

Muzica lui Stainov îmbogățește orizontul spiritual al oamenilor, ridică și mai sus conștiința lor națională și formează cea mai valoroasă manifestare a culturii bulgare.

DIMITĂR ZENGHINOV



Formația „Musica Nova".

NOTE

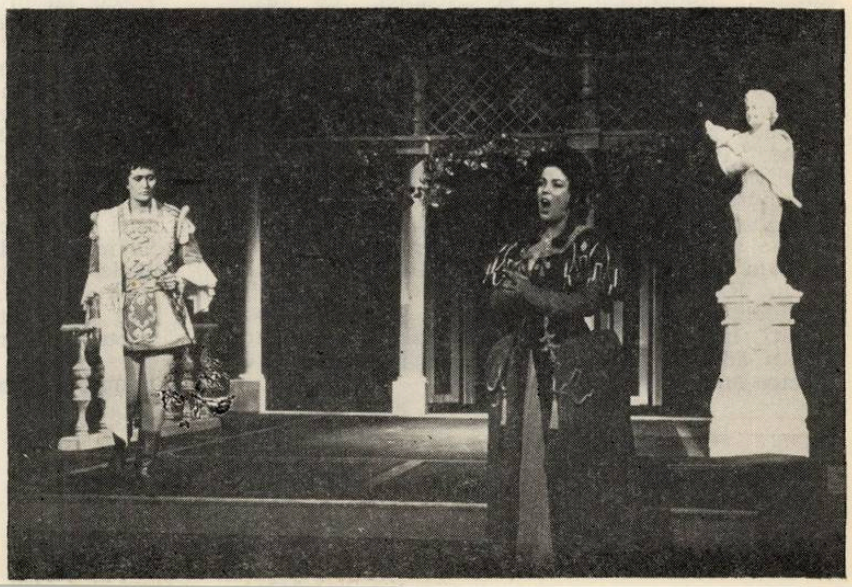
În cadrul Festivalului „Händel" de la *Göttingen* (R. F. a Germaniei), soprana Emilia Petrescu a interpretat rolul Vitige din opera *Flavio* a marelui compozitor preclasic. „Göttinger Tageblatt" scria următoarele în legătură cu această premieră: „Rolul masculin al lui Vitige este interpretat de o cîntăreață care a devenit binecunoscută în concerte și oratorii, atît în răsărit cît și în occident, datorită vocii ei frumoase".

Această apariție a cîntăreței noastre pe scena din Göttingen a fost precedată, cu puțin timp, de participarea ei la Festivalul de la Lüdenscheid, aflat sub semnul „muzicii barocului european". Despre apariția ei în cantata *„Lucrezia"* de Händel, revista MUSICA (Kassel), sub semnătura criticului Bernsdorff-Engelbrecht, scria: „Putem afirma, fără exagerare, că ne aflăm în fața unui mare talent. Emilia Petrescu și-a valorificat capacitățile expresive în toate registrele, asemenea primadonelor secolului al XVIII-lea. Nici Faustina Bordoni-Hasse n-ar fi făcut-o mai bine. Sperăm să ni se ofere mai des prilejul de a reîntîlni această dotată cîntăreață".

Participînd la cea de-a treia ediție a *Zilelor festive Telemann* de la Magdeburg (R. D. Germană), Emilia Petrescu a fost călduros apreciată pentru interpretarea pe care a oferit-o în cantatele *„Ino"* (Telemann) și *„Preis der Tonkunst"* (Händel). Ziarul „Voksstimme" din Magdeburg relata printre altele: „Siguranța și strălucirea coloraturii sale ne-a impresionat la fel de mult ca și gingășia vocii, ea învingînd cu măiestrie toate dificultățile și melodica de largă respirație a lui Händel și Telemann".

★

În ambianța pitorească a străvechiului castel polonez din *Lancut* s-a desfășurat cea de-a 6-a ediție a „Zilelor muzicii de cameră" la care au participat numeroase formații ale genului atît din țara gazdă cît și de peste hotare. La această manifestare internațională a participat și formația românească *„Musica Nova"* alcătuită din: Hilda Jerea (pian), Mircea Opreanu (vioară), Valeriu Pituleac (violă), Ilea Cătălin (violoncel) și Aurelian Octav Popa (Clarinet). Muzicienii români au interpretat lucrări de Alban Berg, Witold Lutoslawski, Dan Constantinescu și Olivier Messiaen.



Muzica și satira în spectacolele Teatrului satiric-muzical „C. Tănase"

În presa noastră zilnică și săptămînală au apărut, pe parcursul lunilor din urmă, mai multe cronici privitoare la premierele din stagiunea 1966—1967 ale Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase". Cu acest prilej au fost relevate o seamă de slăbiciuni ale unuia sau altuia dintre spectacole, atît în domeniul muzical, cît și în acela al satirei. Pentru a putea obține un punct de vedere concludent asupra nivelului *general* al producției teatrului, ne-am propus să examinăm în cele ce urmează ansamblul celor trei spectacole care au fost prezentate în premieră în a doua jumătate a stagiunii și în cursul stagiunii estivale: „Parada revistei", „Horia și Radu își asumă riscul" și „Scandal la Boema".

Creația și interpretarea muzicală

Există în genul revuistic românesc o veche tradiție în ce privește promovarea unei muzici ușoare originale, de calitate. Multe din melodiile devenite „clasice" ale lui Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, V. Vasilache și ale altor compozitori și-au luat zborul de pe scenele „Cărăbușului" sau ale „Alhambrei". Răspîndirea largă, în ultimul deceniu, a unor mijloace mai prompte de difuzare a muzicii — televiziunea, radio-ul, discul, banda de magnetofon — nu poate influența în sens negativ cultivarea în continuare a unei asemenea tradiții. Dimpotrivă chiar, mijloacele acestea pot fi puse în slujba popularizării melodiilor lansate în spectacolele de estradă, aducîndu-se astfel o contribuție eficientă la succesul lor. Radioteleviziunea, Casa de discuri Electrecord, Editura muzicală sînt — după cum se știe — în permanentă căutare a unor piese valoroase de muzică ușoară românească și ar fi oricînd gata să difuzeze, pe căile lor specifice, melodii de acest fel, găsite în repertoriul teatrului „Constantin Tănase". Din păcate, însă, asemenea cazuri sînt rarisime, constatarea această nefiind dezmințită decît într-o măsură infimă de cele trei spectacole aflate în discuție.

Impresia generală care se degajă este că selecționarea noilor melodii românești are un caracter întîmplător, formal, fără să existe un criteriu valoric de bază. Numai astfel se poate explica faptul că alături de puținele piese inspirate ca „Ce-i cu tine suflete", „Romanticii '67" și „Noaptea" de Vasile Veselovschi („Scandal la Boema"), sau „Nebunie" de Temistocle Popa („Parada revistei") — pentru a nu mai vorbi de melodii lansate cu mult anterior pe alte căi și doar reluate pe scena teatrului, ca „Nu-ți șade bine cînd plîngi" de Gelu Solomonescu („Parada revistei") sau „Glasul tău" și „Venise vremea" de Al. Mandi („Horia și Radu își asumă riscul") — au apărut o seamă de piese amorfe, prea puțin interesante și fără nici o perspectivă de a străbate dincolo de zidurile teatrului. Regret că trebuie să menționez printre acestea — din „Horia și Radu își asumă riscul" — numeroasele melodii ale lui Radu Zaharescu, actor de estradă deosebit de talentat, dispunînd de o largă gamă de posibilități interpretative, dar compozitor inegal, cu lucrări adeseori (ca și în cazul de față) lipsite de pecetea unei personalități originale.

În general, numărul noilor piese românești de muzică ușoară prezentate în „Parada revistei" și în „Horia și Radu își asumă riscul" este foarte redus, iar cele existente nu sînt tratate cu vreo considerație deosebită în vederea sprijinirii lansării lor (cum ar fi, de pildă, reluarea lor în finalurile de act, spre a se întipări mai bine în memoria publicului). Ce e drept, nici interpreții — cei mai mulți dintre ei — nu par preocupați să depună eforturi speciale în scopul afirmării unei melodii românești, rezervîndu-și, de regulă, forțele pentru piesa străină imediat următoare din programul lor, destinată să le asigure succesul și să provoace astfel mult doritul „bis". Dar de ce să nu-și propună cîntăreții noștri să facă „bis" cu o nouă piesă românească? Faptul că Gică Petrescu reușește acest lucru în „Scandal la Boema" cu melodia lui Vasile Veselovschi „Ce-i cu tine suflete" și Jean Păunescu în „Parada revistei" cu melodia lui Temistocle Popa „Nebunie" este deopotrivă spre cinstea cîntăreților și a compozitorilor.

Dar pentru că am vorbit de repertoriul străin, să zăbovim o clipă și asupra lui. Este firesc ca unele piese de succes din creația internațională să fie prezentate în spectacolele noastre de estradă. Cu o condiție însă: ca ele să fie selecționate nu numai după criteriul popularității lor momentane, ci și după acela al posibilităților interpreților în cauză. Or, în mod evident, piese ca „T'amo e t'amerò" sau „Vita mia" (în „Horia și Radu își asumă riscul") depășesc mijloacele vocale aflate la dispoziția soliștilor Mihaela Cotaru și, respectiv, George Bunea.

De un frumos succes se bucură, în „Scandal la Boema", formația de chitare electrice „Sincron", condusă de tînărul dirijor și cîntăreț Cornel Fugaru. Dincolo de antrenul execuțiilor și de structura „la modă" a ansamblului, explicația succesului constă și în modul de alcătuire a programului, care cuprinde, alături de piese din repertoriul internațional, melodii folclorice românești tratate în maniera specifică a formației. Inițiativa este fără îndoială îndrăzneață:, în fond între genul „Beat" și piese ca „Ana Lugojana" există un raport destul de îndepărtat. Dacă totuși încercarea a reușit, aceasta se poate datora unei conjuncturi de moment. Va mai prezenta ea interes după ce va trece moda formațiilor de chitare electrice și a genului „Beat"? În orice caz, adaptarea melodiilor folclorice la ritmurile de dans de circulație universală constituie o experiență care merită a fi încercată și în continuare, eventual cu ansambluri de genuri diferite.

O atenție specială merită fenomenul transformării pe parcurs a unora din spectacolele Teatrului „Constantin Tănase". Cine a văzut reprezentația „Horia și Radu și asumă riscul" la premieră, a putut aplauda, între alții, pe cîntăreții Pompilia Stoian și Constantin Drăghici. Dacă, după un timp, același spectator ar fi dorit să revadă pe soliștii săi preferați, ar fi constatat, spre marea sa surprindere, că în locul lor apar — bineînțeles cu repertorii total diferite — Mihaela Cotaru și Gabi Pascu, iar în plus are ocazia să-l asculte și pe George Bunea. Explicații există desigur: uneori cîntăreții sînt „nevoiți" să plece într-un turneu în străinătate, alteori sînt trimiși de teatrul lor de bază în provincie sau au contractat cine știe ce alte obligații neprevăzute, iar locurile lor din spectacol trebuiesc ocupate de alți cîntăreți disponibili. În public se trezește însă o explicabilă neîncredere: oare ceea ce va vedea el la teatru corespunde cu afișul, cu cronica citită în ziar sau se va trezi în fața unei surprize mai mult sau mai puțin plăcute? Se impune, după părerea noastră, ca teatrul să încheie cu artiștii angajați din afară contracte ferme, care să asigure participarea lor la un anumit număr de spectacole. Un asemenea procedeu ar contribui desigur la ridicarea prestigiului teatrului, pe care practici ca cele mai sus pomenite îl pun într-un explicabil pericol.

Satira

Teatrul „Constantin Tănase" dispune de o importantă „garnitură" de actori de estradă talentați, care se bucură de o justificată popularitate. În cele trei spectacole expuse discuției pot fi urmăriți — alături de „veterana" estradei românești, Marilena Bodescu — Horia Șerbănescu, Radu Zaharescu, Zizi Șerban, Stela Popescu, Horia Căciulescu, Puiu Călinescu, Lulescu și Constantin, — pentru a cita numai pe cîțiva dintre ei. Succesul lor depinde exclusiv, dincolo de însușirile actoricești ale fiecăruia, de textele care le sînt puse la dispoziție.

Or, examinînd din acest punct de vedere spectacolul „Parada revistei", constatăm că nivelul numerelor satirice apare în general deficitar. Scene ca aceea în care un grup de conducători de întreprindere evoluează pe scenă cu scaunele lipite de pantaloni (pentru a evoca dorința lor de a-și păstra cu orice preț „scaunele") sau ca procesul de divorț cu morala sa adăugată în mod didactic ca o concluzie, nu reușesc să descrețească nici o clipă frunțile spectatorilor. Actori cu experiență se străduiesc să-și pună în valoare posibilitățile în acest sens, dar rezultatele sînt minime. Faptul că brînza telemea aflată în comerț este excesiv de sărată (cupletul „Marco Polo" susținut de Horia Căciulescu) sau că un actor bețiv și netalentat are pentru o clipă iluzia de a fi distribuit în rolul principal al unei piese de teatru (scena „Jim răzbunătorul", interpretată de Puiu Călinescu) constituie „teme" prea puțin interesante pentru a fi incluse într-un spectacol de estradă. Defilarea în prologurile și epilogurile actelor — pe fundalul unor decoruri fastuoase, în care predomină auriul și purpuriul — a unei bogate figurații feminine sumar costumate și a unei fanfare alcătuită din „vedetele" teatrului, nu poate masca deficiențele de conținut ale acestui spectacol, chiar dacă pe scenă se exprimă un protest (procedeu cu totul neobișnuit!) împotriva criticilor apărute în presă.

Actori de estradă cu vechi state de serviciu, Horia Șerbănescu și Radu Zaharescu reapar laolaltă într-o serie de scenete presărate de-a lungul spectacolului intitulat în mod sugestiv „Horia și Radu își asumă riscul". Există fără îndoială printre ele cîteva, în care — fie individual, fie în cuplu — cei doi artiști răspund din plin așteptărilor publicului: satira la adresa întreprinderilor cu personal administrativ excesiv în raport cu numărul muncitorilor direct productivi (simbolizați printr-un constructor de păpuși), amuzantul monolog în care Horia Șerbănescu vorbește despre ...nucile necesare unui tort, făcînd aluzii străvezii la diferite moravuri reprobabile, cupletul închinat de Radu Zaharescu „Sfîntului". Dacă, totuși, impresia generală lăsată de spectacol nu este predominant favorabilă, aceasta se datorește unui complex de factori, printre care marea slăbiciune a părții muzicale, lipsa unui scenariu judicios echilibrat, care să imprime un ritm de desfășurare mai alert, existența — alături de numere izbutite — a unor momente mai puțin realizate ale celor doi interpreți „titulari" (de exemplu, scena „dresajului" unei rațe de către Radu Zaharescu).

În „Scandal la Boema", atragerea lui Mihai Maximilian — cunoscut mai ales în calitate de semnatar al multor texte pentru piese de muzică ușoară și în mai mică măsură ca autor de spectacole de estradă, domeniu în care este mai puțin „uzat" — a dat în general rezultate pozitive. În mod special este de relevat colaborarea lui Mihai Maximilian cu tinerii actori Al. Lulescu și Nicu Constantin, un cuplu talentat, care știe să cucerească publicul atunci cînd textul le permite să-și valorifice calitățile. Tocmai acesta este cazul în „Scandal la Boema"; Lulescu și Constantin sînt aci „serviți" de autor în scenele „Două orfeline" și mai ales „M-am născut de cinci minute", unde critica acerbă a părinților care-și neglijează copiii — preferînd să-și petreacă timpul liber la joc de cărți, băutură etc., în compania unor prieteni de o moralitate dubioasă — este realizată într-un mod atractiv, pe deplin convingător, fără folosirea unor lozinci moralizatoare, ci lăsînd publicul să tragă singur concluzia. Pe aceeași linie se situează și monologul „Un fiu recunoscător" — interpretat cu finețe de Al. Lulescu —, o satiră virulentă la adresa acelor părinți care, răsfățîndu-și copiii, iertîndu-le orice abatere, nu-i înarmează cum se cuvine în marele examen al vieții. Nu e mai puțin adevărat că există în „Scandal la Boema" și momente satirice care plătesc tribut unor șabloane îndelung uzate („Omul potrivit la locul potrivit" — critică a intervenționismului — sau „O încurcătură la Boema" — un „quiproquo" bazat pe obișnuita confuzie de persoane); dar, în ansamblu, se poate aprecia că spectacolul a adus o infuzie de aer proaspăt în atmosfera stătută a satirei, domeniu rămas — ca și cel muzical — deficitar în producția din această stagiune a teatrului „Constantin Tănase". Tematica — predominant minoră, lipsită de semnificație — și-a găsit rareori o învelișmîntare artistică originală, autorii textelor satirice mulțumindu-se să folosească de cele mai multe ori rețete de o vechime respectabilă.

Analiza completă a spectacolelor teatrului comportă desigur și aprecieri asupra altor elemente componente: regia, scenografia, interpretarea orchestrală, coregrafia. Cum însă, în articolul de față, nu ne-am propus să întreprindem cronici propriuzise, ci să examinăm doar din unele puncte de vedere premierele stagiunii, rămîne să revenim asupra celorlalte aspecte cu un viitor prilej.

EDGAR ELIAN

Un nou succes al Madrigalului

Alături de „Sextetul din Milano", orchestra de cameră din Kiev, orchestra de cameră a Radioteleviziunii franceze, Cvartetul „Novak" din Praga și orchestra de cameră „Bach" din Leipzig, corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a participat la cea de a IV-a ediție a festivalului internațional de muzică de cameră de la Plovdiv (Bulgaria).

Manifestările artistice ale Festivalului au continuat în orașele Sofia, Varna, Burgaz și Russe.

Prestigioasa formație corală românească „Madrigal" a înscris și cu această ocazie un remarcabil succes consemnat de personalități de seamă ale vieții muzicale bulgare. Acestea exprimă de altfel aprecierea superlativă și unanimă a publicului.

„Corul Madrigal" este una din cele mai mari realizări în arta corală a timpurilor noastre... Dirijorul Marin Constantin este înzestrat cu o deosebită capacitate de a tălmăci cele mai subtile sensuri ale lucrărilor pe care le interpretează cu coriștii și coristele sale" — Petco Stainov.

„Am fost uimit de minunatul cor „Madrigal" și de excelentul și deosebit de talentatul dirijor Marin Constantin" — Pancio Wladigherov.

Sub semnătura lui Antoine Goléa, în Témoignage Chrétien, sub titlul „Madrigale clasice" a apărut o recenzie a celor două discuri consacrate Corului „Madrigal": „Cele 2 discuri (Electrecord E.C.D. 1076 și 1092), conțin lucrări ale madrigaliștilor Renașterii italiene, franceze, engleze și germane, cîntate în limbile originale cu o muzicalitate și o perfecțiune tehnică vocală remarcabilă. Sînt înregistrări care au valoarea unor mărturii, a permanenței unei culturi de tip specific european, care se adaptează perfect formelor noi de viață pe plan economic și politic. Acest disc permite, celor care nu au avut încă prilejul, să cunoască florile cele mai rafinate a unei vechi civilizații".

BISSY ROMAN

Cuprinsul

Deschiderea festivă a celui de al IV-lea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu" 1
Cuvîntul de deschidere rostit de Ion Pas 2
Cuvîntarea rostită de Pompiliu Macovei 4
Cuvîntarea rostită de Ion Dumitrescu 6
Cuvîntarea rostită de Henri Gagnebin 8

Romeo Drăghici
Pagini enesciene inedite 9

Emanoil Ciomac
Enescu dirijor 12

CREAŢII ROMÂNEŞTI

Dumitru Bughici
Concertul pentru vioară şi orchestră de Wilhelm Berger 15

Anton Dogaru
Psalmi pe versuri de Tudor Arghezi de Nicolae Brînduş 18

PAGINI DE ISTORIA MUZICII

Gheorghe Firca
Patru sute de ani de la naşterea lui Claudio Monteverdi 22

Rodica Oana Pop
O operă de Britten în premieră clujană 27

DE PESTE HOTARE

Dumitru Capoianu
Impresii muzicale din S.U.A. 28

Costin Miereanu
Bienala de muzică de la Zagreb 33

DISCUŢII

Victor Iliescu
Premise pentru o estetică a interpretării instrumentale 36

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Valentin Gheorghiu despre ultimele sale turnee 43

Dimităr Zenghinov
Petko Stainov 44

VIAŢA MUZICALĂ

Edgar Elian
Muzica şi satira în spectacolele Teatrului satiric-muzical „C. Tănase" 46

Bissy Roman
Un nou succes al Madrigalului 47

Sommaire

L'ouverture du IV-ème Concours et Festival International „Georges Enesco" 1
L'allocution prononcée par Ion Pas 2
L'allocution prononcée par Pompiliu Macovei 4
L'allocution prononcée par Ion Dumitrescu 6
L'allocution prononcée par Henri Gagnebin 8

Romeo Drăghici
Pages inédites de Georges Enesco 9

Emanoil Ciomac
Enesco chef d'orchestre 12

LA CRÉATION ROUMAINE

Dumitru Bughici
Concerto pour violon et orchestre de Wilhelm Berger 15

Anton Dogaru
Psaumes sur des vers de Tudor Arghezi par Nicolae Brînduş 18

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Gheorghe Firca
Le quatrecentenaire de la naissance de Claudio Monteverdi 22

Rodica Oana Pop
Un opéra de Britten en première à Cluj 27

DE L'ÉTRANGER

Dumitru Capoianu
Impressions musicales de S.U.A. 28

Costin Miereanu
La biénale musicale de Zagreb 33

DISCUSSIONS

Victor Iliescu
Prémices pour une esthétique de l'interprétation instrumentale 36

NOS ARTISTES À L'ÉTRANGER

Valentin Gheorghiu raconte ses tournées de concerts 43

Dumităr Zenghinov
Petko Stainov 44

LA VIE MUSICALE

Edgar Elian
La musique et la satire aux spectacles du Théâtre satirique — musical „C. Tănase" 46

Bissy Roman
Un nouveau succès de la chorale „Madrigal" 47

COLEGIUL REDACŢIONAL

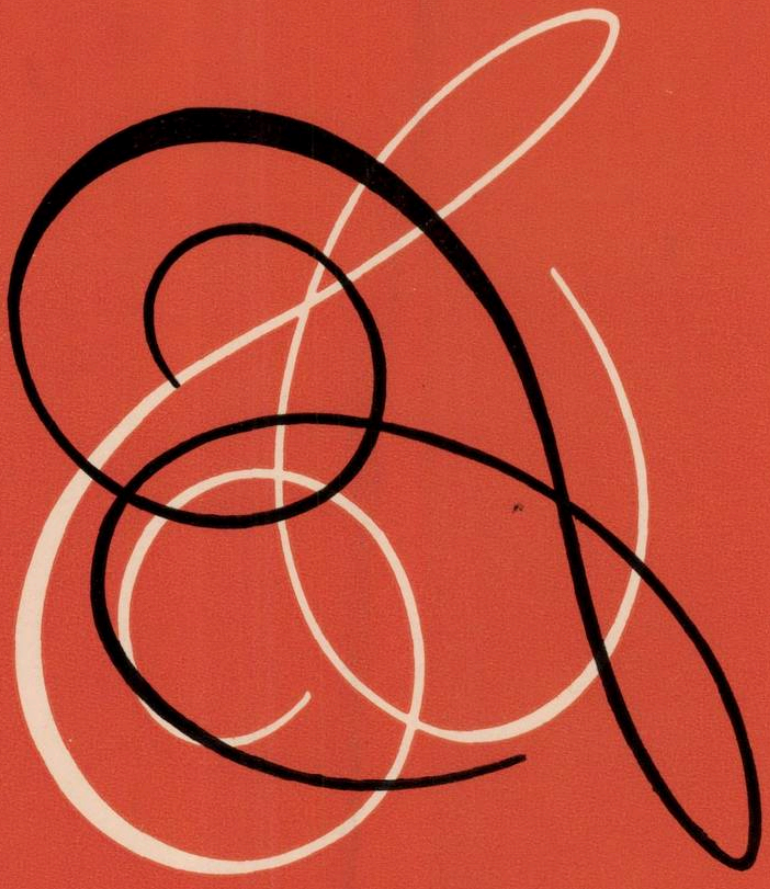
Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

64.421

AL IV-lea CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"



muzica

OCTOMBRIE
1967
10
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVII Nr. 10 OCTOMBRIE 1967

Bucureşti, septembrie, 1967.

de Vasile Tomescu

Astăzi cînd omenirea cucereşte rînd pe rînd cele mai cutezătoare piscuri ale civilizaţiei, efortul de a da frumosului o nouă şi semnificativă strălucire devine una din trăsăturile caracteristice ale societăţii în care trăim. Legîndu-şi destinul de nobilele idealuri umaniste, arta îşi dovedeşte mai mult ca oricînd, virtutea de a apropia, cum spunea George Enescu, oamenii, popoarele, prin sentimente comune generoase şi înălţătoare. Acestea sînt sensurile pe care le-a relevat cu prisosinţă sărbătorile muzicale desfăşurate în Bucureştiul începutului de toamnă, încheiate în atmosfera emoţionantă a Concertului Laureaţilor. Cea de-a IV-a ediţie a Concursului şi Festivalului internaţional „George Enescu" a reunit muzicieni de prestigiu din lumea întreagă, tineri interpreţi aflaţi la începutul drumului lor, pasionaţi iubitori ai frumosului, veniţi în număr mare să omagieze numele ilustrului fiu al poporului nostru, reprezentant al geniului artistic românesc. Timp de cîteva săptămîni Bucureştiul, după cum s-a exprimat Henry Gagnebin, preşedintele Federaţiei Internaţionale a Concursurilor Muzicale, în cuvîntul rostit la festivitatea de încheiere a Festivalului „a devenit centrul universal al artei". Şi subliniind bogăţia şi ţinuta acestui eveniment artistic, acelaşi oaspete declara : „Aţi făcut un efort considerabil pe care-l apreciez unic în lume". Bilanţul rodnic al actualei ediţii a concursului şi festivalului îşi află, înainte de toate, sursa în dăruirea entuziastă a tuturor participanţilor, însufleţiţi de admiraţie şi respect pentru muzicianul al cărui nume, cum scria Mihail Jora, cu prilejul festiv amintit, este legat în chip hotărîtor de înflorirea muzicii în secolul nostru. „În ceea ce priveşte organizarea Festivalului şi Concursului internaţional „George Enescu", declara compozitorul George Auric, aduc prietenilor mei români, cele mai sincere felicitări pentru felul în care se desfăşoară această mare sărbătoare muzicală". Iar la rîndu-i, compozitorul André Marescotti considera : „Aici, arta se împleteşte fericit cu organizarea, configurînd un eveniment dintre cele mai prielnice pentru debutul oricărui artist ce se consacră trup şi suflet muzicii".

Ateneul Român

Continuînd o tradiţie care deşi nu a împlinit încă deceniul se confirmă deosebit de fructuoasă, Festivalul şi Concursul din anul acesta a izbutit să ridice încă şi mai mult valoarea manifestărilor, atingînd culmile cele mai rîvnite ale moştenirii artistice, demne de renumele mondial al artei lui Enescu. „Să concertezi într-un oraş plin de muzică, sub emblema lui Enescu — mărturisea dirijorul Zubin Mehta — este un eveniment cu care nu ai de-a face de multe ori". 48 de manifestări oferite de programele festivalului s-au dovedit în măsură să înmănuncheze forţe artistice româneşti şi de peste hotare, dintre cele mai reprezentative, tălmăcind creaţii de răsunet ale repertoriului clasic şi contemporan românesc şi universal. „Festivalul e de-a dreptul grandios, aprecia violonistul David Oistrah, cu atît mai mult cu cît participă la aceste veritabile sărbători muzicale personalităţi de prim rang, formaţii artistice de incontestabil prestigiu." Într-adevăr, a fost impresionantă desfăşurarea acelui belşug de măiestrie ajunsă la desăvîrşire, de sensibilitate fermecătoare şi captivantă, de gîndire artistică profundă pe care soliştii şi marile ansambluri au probat-o. Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat din Moscova, orchestra Filarmonică din Los Angeles, Baletul Operei Mari din Paris, Nonetul Ceh, Cvartetul Tatrai, violoniştii David Oistrah, Isaac Stern, Claire Bernard, pianiştii Friedrich Gulda, Van Cliburn şi André Watts, violoncelistul Mstislav Rostropovici, dirijorii Kiril Kondraşin, Zubin Mehta, Antal Dorati au fost oaspeţi de notorietate mondială care au onorat concertele şi spectacolele festivalului. Ei şi-au împletit aportul cu acela al formaţiilor şi artiştilor români cum sînt Filarmonica „George Enescu", orchestra Radioteleviziunii Române, orchestra Filarmonicii din Cluj, ansamblul operei Române, Corul „Madrigal", pianistul Valentin Gheorghiu, violoniştii Ion Voicu şi Mihai Constantinescu, violoncelistul Radu Aldulescu, clarinetistul Aurelian Octav Popa, dirijorii Antonin Ciolan, Mircea Basarab, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emanoil Elenescu, Mircea Popa, Emil Simon, Paul Popescu, Constantin Bugeanu, Marin Constantin, Dumitru Pop. O trăsătură distinctă a manifestărilor festivalului a fost varietatea uimitoare a concepţiei şi stilurilor interpretative care s-a afirmat ca un adevărat forum artistic internaţional, reprezentînd tot ceea ce arta timpurilor noastre

Sala mare a Palatului Republicii Socialiste România

consacră mai interesant şi valoros. Repertoriul „creat" în înţelesul autentic şi adînc al cuvîntului a reliefat, cum s-a menţionat de către oaspeţi în presă, o adevărată „traiectorie" sonoră, un „festin" al muzicii din diferite epoci. Fireasca aspiraţie a festivalului de a statornici şi mai puternic în conştiinţa artistică contemporană valorile creaţiei enesciene a căpătat o împlinire nouă şi convingătoare prin interpretarea capodoperelor lăsate de muzician, prin prezentarea unor lucrări mai puţin sau chiar deloc cunoscute pînă acum. Un merit în această privinţă revine Cvartetului Filarmonicii clujene şi formaţiei „Musica nova" (la pian, compozitoarea Hilda Jerea), care a interpretat în primă audiţie Trio în la minor. De un interes excepţional a fost prezentarea unor creaţii enesciene de către muzicieni ca Antal Dorati şi Isaac Stern. O adîncă şi puternică impresie a suscitat-o creaţia românească contemporană cuprinsă în programele festivalului. Lucrări consacrate şi altele de dată recentă — printre care s-au remarcat Oratoriul bizantin de Paul Constantinescu, baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu, baletul „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta, creaţii simfonice şi de cameră de Marcel Mihalovici, Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, Ludovic Feldman, Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Wilhelm Berger, Cornel Ţăranu, Liviu Glodeanu, „Şase nocturne" pentru cor de Anatol Vieru, „Crengile" poem coral-orchestral de Carmen Petra-Basacopol, lieduri — au conturat imaginea bogată şi viguroasă a muzicii româneşti, aflată azi — pe drumul deschis cu largă viziune de către George Enescu — în continuă înflorire. Contribuţia manifestărilor festivalului se întregeşte cu interpretarea în condiţiile perfecţiunii artistice a creaţiilor marelui repertoriu universal, reprezentat în ce priveşte perioada modernă şi prin interesante premiere şi prin audiţii (balete, muzică de cameră şi simfonică).

Menit să perpetueze în rîndurile tinerelor generaţii exemplul sublim al lui Enescu, de devotament neţărmurit pe altarul Artei, Concursul care-i poartă numele şi-a împlinit şi de această dată nobila-i misiune. 76 de concurenţi din 20 de ţări au onorat cea de-a IV-a ediţie, dovedind prin rezultatele finale obţinute creşterea prestigiului interna-

țional al acestei competiții artistice. „Concursul „George Enescu", afirma violoncelistul M. Rostropovici, se situează prin severitatea probelor și prin autoritatea necontestată a juriilor, la un foarte înalt nivel în arena competițiilor artistice mondiale". Ecoul puternic al concursului, care a deschis la precedentele ediții cariera internațională a multor talente, a atras și de data aceasta participarea vlăstarelor înzestrate și pregătite ale unor școli interpretative cu renume. Tineri care și-au probat majoratul artistic au aflat la București recunoașterea deplină a aptitudinilor și strădaniilor lor. „Concursul Enescu, atesta public pianistul Van Cliburn, prin seriozitatea lui, prin calitatea ridicată a pieselor din repertoriul probelor, întrunește toate condițiile ca să promoveze talente remarcabile, pe cei mai buni dintre cei buni". 19 premii și 7 mențiuni au făcut să se distingă tineri interpreți care astăzi și mîine vor comunica auditorilor frumuseți ale muzicii, însușindu-și cu entuziasm și pătrundere autentică, valori ale creației românești și universale. În cadrul rezultatelor concursului și de-a lungul tuturor eforturilor de selecționare a fost confirmată valoarea școlii românești interpretative, eficiența muncii pedagogice și a tinerelor talente. Concertul laureaților a demonstrat justețea distincțiilor acordate tinerilor interpreți alături de ceilalți colegi laureați și menționați de către concursul „George Enescu" 1967. Ei constituie, așa cum președinții juriilor au subliniat, un exemplu pentru ceilalți tineri care se dedică muzicii, un exemplu de perseverență pe calea însușirii măiestriei artistice. Experiența dobîndită cu prilejul actualei ediții, sugestiile privind în special diversificarea mai nuanțată a repertoriului probelor pentru a corespunde posibilităților unui cerc mai larg de concurenți vor sta în atenția comitetului de organizare în vederea ridicării necontenite a concursului.

Sentimentul de admirație, convingerile asupra importanței artei lui Enescu în cultura muzicală contemporană au reunit la București personalități reprezentînd știința muzicologică mondială alături de muzicienii români. Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu" și-a confirmat, grație efortului acestora necesitatea, eficiența, bunele sale rezultate. Umanismul, noblețea morală ca trăsături definitorii esențiale ale artei este, așa cum a subliniat simpozionul, și caracteristica de bază a concepției estetice enesciene. Evidențierea aspectelor originale ale artei lui Enescu corespunde unora dintre cele mai active și caracteristice tendințe ale muzicologiei contemporane de a cunoaște și îngloba tot ce a creat și creează mai valoros cultura universală, culturile naționale de pretutindeni. Ținuta științifică a comunicărilor, pasiunea și obiectivitatea cu care au fost elaborate sînt trăsături care ne bucură și ne onorează. Sintetizînd aspecte ale concepției și stilului compozitorului și interpretului George Enescu participanții la lucrările simpozionului au contribuit nu numai la cunoașterea muzicii lui Enescu, ci, în aceeași măsură și la adîncirea aspectelor legate de evoluția muzicii în secolul XX.

Rodnicul bilanț al sărbătorilor muzicale enesciene ne îndreptățește să urăm, în unison cu toți participanții, frumoase rezultate pentru ediția următoare a Festivalului și Concursului internațional „George Enescu" 1970.

Al IV-lea Concurs Internațional „George Enescu"

Vioară

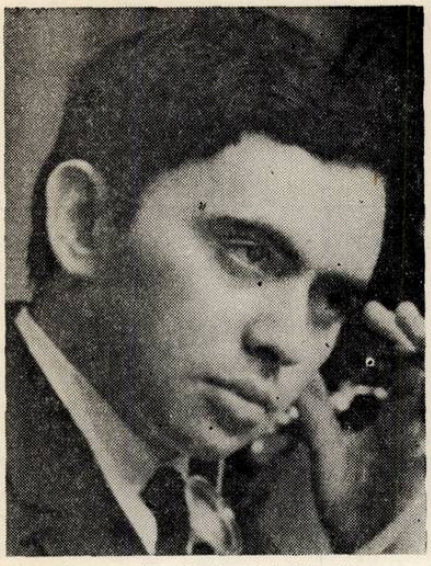
de prof. George Manoliu

În ansamblul întrecerilor muzicale internaționale, Concursul „George Enescu" continuă să-și păstreze prestigiul unei competiții de interpretare, cinstind astfel memoria unuia dintre cei mai mari interpreți din toate timpurile. Criteriul realizării interpretative se impune din prima etapă care constituie de fapt centrul de greutate al concursului.

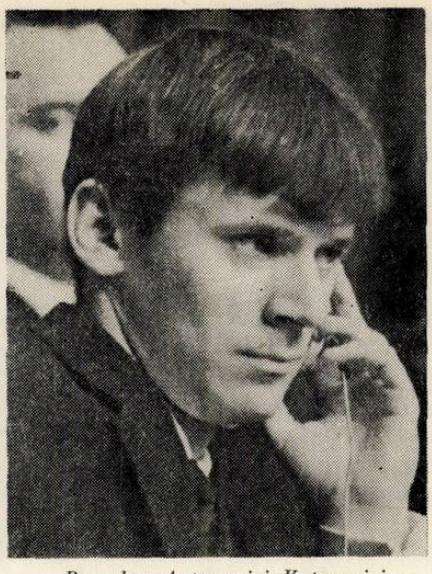
Într-adevăr, lucrările de Bach, Mozart și Enescu solicită candidaților rezolvarea celor mai grele aspecte de înțelegere și redare, determinînd de la început conturarea unei imagini clare a personalității artistice. Primele două părți dintr-o Sonată pentru vioară solo de Bach concentrează dificultăți mari de execuție unitară. Stilul Bach presupune înțelegerea clară a construcției muzicale și alegerea mijloacelor violonistice capabile să servească consecvent concepția. Numai o egală îndeplinire a acestor exigențe poate asigura o interpretare în adevăratul înțeles al noțiunii. Și în acest concurs, ca și în celelalte ediții, puține realizări s-au apropiat de acest înțeles. Preludiul nu a fost întîmpinat cu acea hotărîtă alegere și păstrare a unei mișcări unice — condiția esențială a menținerii logicii muzicale. În majoritatea interpretărilor mișcarea a fost prea rară și inegală. Fugile au suferit din acest punct de vedere (al tempoului egal) printr-o tehnică greoaie a acordurilor care întîrzie și deslînează mersul vocilor. Aceeași tehnică deficientă a provocat emisii aspre, plesnituri și violențe străine de proporția și egalitatea cerute în realizarea construcției muzicale. De multe ori, sublinieri exagerate n-au urmărit evidențierea vocilor, ci rezolvări tehnice sau efecte inutile, neadecvate. Unele divertismente prea liber înfățișate au apărut izolate, stinghere în desfășurarea fugii. Concertul al șaptelea de Mozart (cu cadențele de George Enescu) constituie și el o piatră de încercare a stăpînirii stilistice. Greu tehnicește, este mai ușor decît alte concerte de Mozart (ca sol major sau re major al patrulea de exemplu) în care unitatea de stil nu se poate realiza din cauza fragilității discursului muzical. În schimb, dificultatea tehnică îl atrage pe interpret spre îngroșări ale trăsăturii și spre o bravură cu totul străină de stil. Cadențele de Enescu cîntate prea rar pierd strălucirea, producînd o jenantă impresie de neputință a realizării. Cîntate prea repede, provoacă violențe și asprimi, inspirînd și panica învălmășirii pasagiilor. În sfîrșit, Sonata de Enescu oferă perspective largi de reabilitare, de mișcare pe un alt teren de expresie, apropiat de sensibilitatea și înțelegerea noastră stilistică. Ne referim bineînțeles la Sonata în fa minor. Linia sinuoasă, de o mare expresivitate atrage realizări merituoase, fără greșeli izbitoare. Și totuși cîte execuții au tins spre romanță sau platitudini surprinzătoare. Sonata în caracter popular românesc era rareori abordată de concurenți. De data aceasta, trei candidați străini au ales această dificilă lucrare, intuind just rezolvarea aspectelor tehnice atît de complicate. Din păcate, ei nu au putut trece în etapa a doua, din cauza insuficientei capacități de redare a lucrărilor de Mozart sau Bach.

Etapa a doua dă mai multe posibilități de afirmare, fiindcă în afara capriciilor de Paganini, candidatul își poate alege piesele corespunzătoare temperamentului și înțelegerii muzicale respective. Nu pot bineînțeles beneficia de aceste posibilități de punere în valoare maximă concurenții cu profesori care nu știu să aleagă piesele. Au existat și victime de felul acesta, dar nu în acest cadru ne putem ocupa de ele. Capriciile de Paganini constituie o frînă perfidă în succesul tuturor candidaților. Ne referim la acei candidați care sînt interesanți ca muzicieni. Credem că un singur capriciu de Paganini și-ar găsi cu prisosință locul în acest concurs de interpretare. În piesa la alegere candidații s-au aflat mai la îndemînă, prezentînd lucrări variate ca valoare muzicală, unele de-ajuns de substanțiale. Introducerea în repertoriu a unei piese de un compozitor român a găsit un răspuns neașteptat de interesant în rîndurile candidaților străini. Japoneza Takagi Mariko a cîntat Sonatina de Paul Constantinescu cu o surprinzătoare înțelegere a acestei bijuterii a repertoriului nostru original. Bune realizările lucrărilor de Tudor Ciortea, Liviu Comes și Alfred Mendelsohn. Etapa a treia măsoară puterea de rezistență a candidaților în Concertul pentru vioară și orchestră. S-ar părea că după încercările de înțelegere muzicală și abilitate tehnică din primele etape, proba finală n-ar mai putea da loc la surprize. Realitatea ne dovedește contrariul, mulți dintre candidați situîndu-se pe alte planuri decît cele deduse înainte de această etapă. Nu vom vorbi de rolul pe care l-a avut calitatea acompaniamentului de orchestră în răsturnarea unor valori, fiindcă acest important element este trecut la capitolul condițiilor... obiective și nu face obiectul analizei noastre, fără caracter polemic.

Ocupîndu-ne de desfășurarea concursului și de ierarhizarea valorilor, vom spune că am regretat prezentarea inegală a unor elemente care, cu un surplus de concentrare, de stăpînire scenică, ar



Zinovie Vladimirovici Vinnikov



Bogodar Antonovici Kotorovici

Mariana Sîrbu

fi putut face totuşi două etape. În această situaţie au fost polonezul Sobieski, cehul Studynka, germanii Benker şi Mirring şi elveţianul Kunz. O slăbiciune comună a constituit-o mai ales intonaţia deficientă şi unele nesiguranţe tehnice, peste care nu s-a putut trece, cu toate aprecierile satisfăcătoare asupra capacităţii muzicale a acestor candidaţi.

Din etapa a doua am regretat mai mult pe japoneza Takagi Mariko, o muziciană sensibilă şi inteligentă care, dacă nu ar fi avut o emisie de sunet complet distrusă de o defectuoasă tehnică a braţului drept, ar fi aspirat logic spre un premiu. Repetăm impresia noastră asupra interpretării Sonatinei de Paul Constantinescu. Rareori se poate întîlni o asemenea pătrundere în esenţa unei lucrări cu atîtea particularităţi de stil inaccesibile înţelegerii unui interpret străin. Ajungînd cu observaţiile noastre la ierarhizarea candidaţilor şi acordarea premiilor şi menţiunilor vom începe prin a face cîteva consideraţii în legătură cu acordarea premiului I. Nu credem că de data aceasta am întîlnit acel element excepţional, scutit de orice obiecţie critică aşa cum trebuie să fie un premiu întîi. Dacă am acceptat totuşi situaţia, alegerea candidatului ni se pare grăbită. Violonistul sovietic Bogodar Kotorovici a fost superior compatriotului său Vinnikov, chiar dacă uneori a dat semne de oboseală. Capacitatea sa artistică, sensibilitatea şi înţelegerea sa muzicală au fost însă mult mai convingătoare decît forma de prezentare autoritară a lui Zinovie Vladimirovici Vinnikov. Kotorovici a dovedit de-a lungul celor trei etape posibilitatea diferenţierii stilurilor în sensul pe care repertoriul acestui concurs îl pretinde interpreţilor. Vinnikov are o imagine sonoră exagerată, poate datorită instrumentului său excepţional şi exigenţele dinamice ale lucrărilor i se par de minimă importanţă, neglijîndu-le sau adaptîndu-le la efecte personale discutabile. Nu a înţeles Sonatina de Paul Constantinescu, pe care a cîntat-o în mare viteză trecînd cu indiferenţă peste momentele emoţionante ale acestei lucrări. Nici Sonata de Enescu nu s-a bucurat de o înţelegere sensibilă a acestui bun violonist, iar în Concertul de Ceaikovski am aşteptat mai mult de la un laureat al Concursului Ceaikovski. Revenind la Kotorovici, am regretat că alegerea Concertului de Sibelius nu a corespuns sensibilităţii şi gîndirii sale, care în altă lucrare ar fi găsit posibilităţi mari de expresie. Între aceşti doi violonişti tari, reprezentanţi ai renumitei şcoli sovietice, Mariana Sîrbu a apărut ca o adversară redutabilă. Strălucirea şi căldura sunetului, încadrarea expresiei în limitele şi proporţiile delicate ale instrumentului, bunul gust muzical o arată ca un element de mari perspective. Dacă nu ar fi fost pusă în situaţia de a se lupta cu orchestra în Concertul de Mendelsohn, aprecierea ei era alta. După aceşti trei candidaţi care — după părerea noastră — greu pot fi ierarhizaţi, lucrurile au fost mult mai clare. Elena Adjemova este o excelentă violonistă, cu o bună organizare şi cu o apreciabilă stăpînire scenică. A avut însă slabe realizări în etapa a doua şi o interpretare oarecare în Concertul de Şostakovici. Nu se justifică trecerea sa înaintea violonistei Angela Gavrilă, care cu fiecare etapă a apărut mai bună. Menţiunile reflectă o etajare justă. În general, comportarea tinerilor interpreţi a dovedit o serioasă pregătire şi ne-a prilejuit o imagine a principiilor şi metodelor diferitelor şcoli. Dacă şcoala poloneză şi cea germană ar fi prezentat elemente mai talentate am fi asistat la o mai încordată luptă. Pentru prima oară am admirat o concepţie solidă şi viabilă a interpretării lucrărilor de Bach la violoniştii germani, care, obişnuit adoptau un stil sec şi ascuţit. În ceea ce priveşte lotul românesc, ne-am bucurat de o impresie bună. O analiză mai profundă a felului în care am întîmpinat noi românii Concursul Enescu, se impune a fi făcută pe larg, în sensul ideii de valorificare a talentului în ţara noastră, problemă extrem de importantă pentru şcoala românească de interpretare.

Pian

de Grigore Bărgăuan

Dintre cele trei secțiuni ale Concursului internațional „George Enescu" din actuala ediție, pianul s-a detașat în mod evident, atît din punct de vedere cantitativ, cît și calitativ. Treizeci și unu de concurenți din 12 țări și trei continente și-au dat întîlnire sub strălucitoarea cupolă a Ateneului, însuflețiți de același nobil ideal — arta autentică — de aceeași tinerească speranță — obținerea unei confirmări oficiale a eforturilor depuse pînă acum — și înfrățiți în omagiul sincer adresat memoriei lui Enescu.

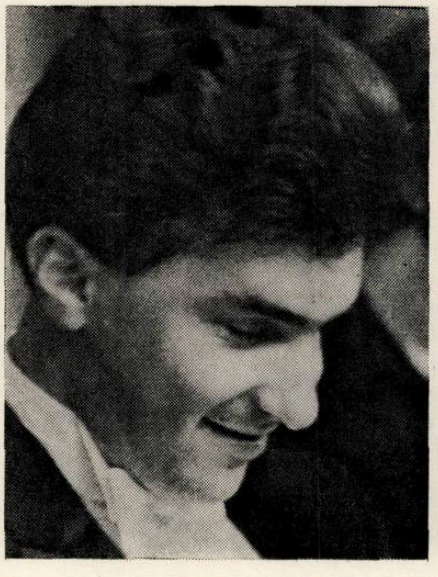
Timp de peste două săptămîni, un public mai numeros și mai entuziast ca niciodată a urmărit cu nespus interes desfășurarea celor trei etape, în care a fost prezentat un program interesant, variat și dificil. Spre deosebire de concursul precedent, regulamentul a prevăzut, în afara obișnuitelor piese clasice, romantice și moderne, o lucrare de muzică contemporană, la alegere, și a trecut Sonata de Enescu în etapa finală, care s-a desfășurat astfel în două ședințe.

Juriul, urmărind evoluția concurenților cu deosebită solicitudine, dar și cu mare exigență, a fost pus anul acesta în situația de a respinge, cu tot regretul, unele elemente merituoase alegînd pe cei mai buni dintre cei „buni". Într-adevăr, spre deosebire de edițiile precedente ale concursului, anul acesta au fost doar cîțiva concurenți care au suscitat o eliminare indiscutabilă de la prima etapă. În ceea ce privește interpretarea repertoriului enescian trebuie să precizăm, cu legitimă mîndrie, o dată cu profesoara Florica Musicescu, președinta juriului, că „majoritatea concurenților au reușit să înțeleagă și să redea esența operei lui Enescu".

Așa se face că, în acest an, juriul de pian a decis acordarea a două premii I, concurenților Radu Lupu și Samvel Smbatovici Alumian.

Radu Lupu, *bine cunoscut publicului nostru din concertele date în ultimul timp, își adaugă încă un prim premiu la seria succeselor bine meritate. Dotat cu reale calități muzicale și pianistice, el a avut de-a lungul celor trei etape o ținută sigură, arătînd o preocupare egală către latura tehnică și către cea pur muzicală, insistînd (uneori poate chiar prea mult) asupra detaliilor de expresie, căutînd mereu modalități optime pentru a reliefa conținutul și a-l transmite auditorilor într-o formă cît mai adecvată operei respective. Punctul culminant, credem, al realizărilor muzicale ale pianistului român a fost etapa a doua, cînd interpretarea sa a avut valențe mai profunde, culminînd cu execuția remarcabilă a Sonatei de Copland, iar în etapa a treia merită menționată interpretarea de asemenea reușită a Sonatei de Enescu.*

Samvel Smbatovici Alumian, *„decanul de vîrstă" al laureaților este actualmente profesor la Conservatorul de stat din Erevan. Evoluția sa în concurs, deși inegală, l-a relevat ca un artist matur, stăpîn pe mijloacele sale de expresie și cu o concepție proprie bine conturată (deși uneori discutabilă). Am admirat pianistica sa în etapele extreme și în special în Concertul nr. 1 de*



Radu Lupu și Samvel Smbatovici Alumian

Dan Grigore

Brahms, unde suflul și maturitatea artistică și-au spus cuvîntul, restabilind adevărata valoare a interpretului după etapa a doua inferioară ca realizare artistică. În general, temperamentul pianistului sovietic se mulează îndeosebi pe repertoriul clasic sau pe cel romantic de mare anvergură și mai puțin pe cel francez, de factură impresionistă.

Dan Grigore, *titularul premiului II, cunoscut și foarte apreciat de către publicul românesc, a mers în continuă creștere calitativă din prima pînă în ultima etapă, dîndu-și adevărata expresie a talentului său îndeosebi în Concertul nr. 1 de Ceaikovski. Aici, pianistul român, a fost o „prezență" pianistică și artistică remarcabilă, transmițîndu-ne emoții autentice și făcîndu-ne să regretăm și mai mult inegalitățile primei etape.*

Pentru premiul III juriul a ales pe pianistul sovietic Anatoli Zalmanovici Ugorski, *care, absolvent al Conservatorului din Leningrad urmează în prezent, cursurile de perfecționare ale aceleiași instituții muzicale. Ca și la compatriotul său Alumian, am preferat și în acest caz realizarea artistică a repertoriului de anvergură, culminînd cu dificilul Concert nr. II de Prokofiev, dus „eroic" la bun sfîrșit și nu am fost suficient convinși de execuția pieselor de Debussy sau Ravel. Pianistul va trebui să-și îndrepte în viitor atenția mai mult asupra finisării artistice, asupra aprofundării elementelor de conținut muzical.*

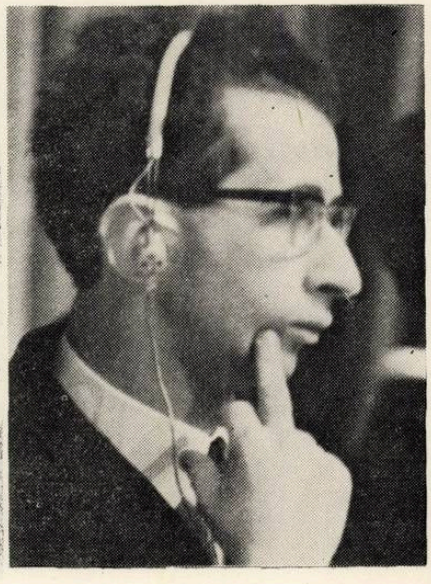
Joseph Alfidi *(premiul IV) din Statele Unite ale Americii, este mai tînăr decît predecesorii săi și își continuă încă studiile muzicale la Bruxelles. Temperamentul său viguros nu este încă suficient filtrat prin prisma gîndirii ; de aceea, uneori, echilibrul sonor și general-interpretativ suferă. Ne rămîn însă în minte unele momente de sinceră exteriorizare, de autentică vibrație artistică, care justifică premiul luat cît și speranțele unei viitoare împliniri.*

Pascal Mahé Rogé *(premiul V) din Franța, este cel mai tînăr concurent și favoritul publicului. La vîrsta de 16 ani el are deja în palmaresul său un premiu I la Conservatorul Național de Muzică din Paris. Talentul său excepțional s-a făcut remarcat de la primele sunete, printr-o surprinzătoare capacitate de transmitere a emoției artistice. Muzica curge nestăvilită, pe unde poate dar este „muzică". Pianistul este desigur mai crud, mai naiv decît ceilalți, dar fermecător. Succesul însă este un mare pericol la această vîrstă și el trebuie să știe că mai are mult de învățat și perfecționat.*

Tiberiu Szasz *(mențiune), al treilea concurent român intrat în etapa finală, e student în primul an la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj. În evoluția sa am remarcat calități muzicale de fond și o mare seriozitate în pregătire. Preocuparea pentru înțelegerea justă a formei și redarea adecvată a conținutului este evidentă. (De exemplu în Sonata de Enescu). Ceea ce îi lipsește încă este uneori viziunea de ansamblu, capacitatea de „cuprindere" a unor piese de mare anvergură.*

Cristina Ortiz *(mențiune) din Brazilia este singura concurentă care a reușit să treacă bariera ultimei etape. Deși foarte tînără, pianista are deja o diplomă de interpretare la Concursul „Schumann" din Zwickau și un premiu I în capitala Franței. În prezent studiază pianul la Paris sub îndrumarea profesoarei Magda Tagliaferro. Comportarea sa în concurs a fost foarte inegală. În primele două etape a avut realizări cu totul remarcabile, dînd dovadă de un echilibru între tehnică și expresie surprinzător pentru cei 17 ani. Am apreciat, de asemenea, pianistica sa foarte colorată și maleabilă, așezată pe un suport ritmic deosebit de pregnant. (Îndeosebi în piesa de Villa Lobos). De aceea am fost surprinși de interpretarea Concertului de Schumann în etapa a treia, fără elanul interior și bogăția expresiei la care ne așteptam.*

Dintre concurenții care nu au trecut în etapa finală a concursului, juriul a apreciat îndeosebi pe Laszlo Baranyay *din Republica Populară*



Anatoli Zalmanovici Ugorski

Ungară, atribuindu-i o mențiune specială pentru ținuta sa artistică din etapa a doua.

Mai sînt și alții care, așa cum am mai remarcat, ar fi meritat o apreciere sau o distincție. Dintre aceștia menționăm în primul rînd pe François-Joël Thiollier *din Franța, care a desfășurat o pianistică strălucitoare și plină de vervă, dar de suprafață, și pe* Arlene Portney *din Statele Unite ale Americii, un temperament artistic interesant dar cu o vizibilă lipsă de unitate în interpretare.*

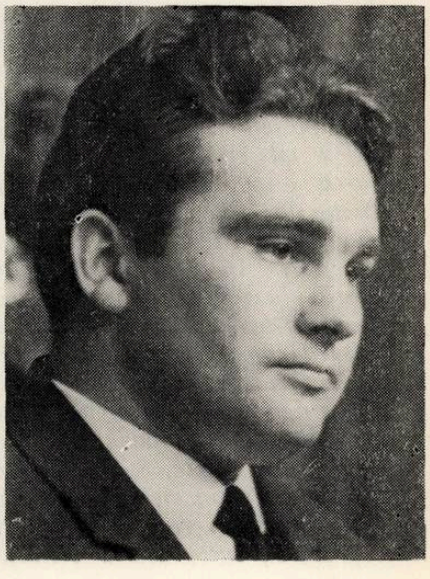
La sfîrșitul acestei succinte prezentări a desfășurării concursului de pian constatăm o sensibilă creștere a nivelului general artistic al candidaților prezentați în comparație cu edițiile precedente. Așa cum au remarcat majoritatea oaspeților străini este incontestabil că această mare competiție enesciană se găsește la înălțimea marilor concursuri internaționale de pian, depășind chiar, calitativ, unele dintre acestea, după actuala ediție. Pentru fiecare concurent concursul nostru a constituit o importantă experiență artistică ; pentru laureați o binemeritată consacrare și pentru toți un minunat prilej de cunoaștere reciprocă, de înfrățire în numele adevăratei arte.

Canto

de Gr. Constantinescu

Concursul de canto, aflat la cea de-a treia ediție, a fost inițial organizat pentru a pune în valoare creația vocală a lui George Enescu, creație mult mai restrînsă decît cea dedicată viorii sau pianului, dar de o importanță incontestabilă căci, atît în lieduri cît și în opera sa Oedip, *Enescu aduce aceeași contribuție de „nivel" pentru consolidarea artei componistice românești. Pe de altă parte, alături de cunoașterea și răspîndirea muzicii enesciene, Concursul de canto, în cele trei etape ale sale, vizează afirmarea pe plan internațional a școlii românești de canto, ale cărei valori sînt recunoscute în întreaga lume, prin marii interpreți din trecut și prezent, cît și prin laurii cuceriți de tineri la competiții de înalt prestigiu. Desfășurarea actualei ediții ne-a confirmat pe deplin, fapt recunoscut și de oaspeții străini, membri ai juriului, excelenta pregătire a tinerilor artiști români, calitatea cu totul remarcabilă a rezultatelor obținute sub îndrumarea profesorilor lor.*

Vom încerca, în cele ce urmează, să însemnăm cîteva probleme legate de desfășurarea celor trei etape. Etapa I, cuprindea ca probă de bază o arie de Bach sau Händel, un lied sau o arie de operă la alegere, piesa obligatorie din ciclul Șapte cîntece *pe versuri de Clément Marot, de George Enescu („De dragoste să nu mai vorbim") și un lied românesc din culegerea editată special pentru Concurs. După cum sublinia președintele juriului, prof. Victor Giuleanu, diferențierea calitativă s-a putut observa de la prima probă Bach-Händel, unde și-au spus cuvîntul nu numai calitățile vocale, ci, în primul rînd, posibilitatea cîntărețului de a se situa între cadrele stilistice strict delimitate de epoca muzicii baroce. Aici*



Viorica Cortez-Guguianu și Dionisie Ludovic Konya

Nina Ştepanova-Toţeva şi Ionel Pantea

am putut constata că majoritatea concurenţilor au rezolvat proba ca o „obligaţie" de concurs, uitînd deseori substanţa muzicală cuprinsă în partituri. Grea încercare a calităţii de dicţiune, a rafinamentului în rezolvarea sonorităţilor camerale, liedul de Enescu a constituit proba de diferenţiere prin „comparaţie", iar piesele facultative ne-au edificat asupra modului în care un interpret ştie să se orienteze în alegerea unei muzici cît mai adecvate specificului său, datelor naturale ale glasului şi caracteristicilor şcolii de cînt. A doua etapă, cu o arie de Mozart şi liedul „Tu m-ai uitat" de George Enescu, continua selecţionarea comparativă, iar prin piesa contemporană şi aria de operă, la alegere, dădea un prilej de maximă valorificare a posibilităţilor interpretului. Problema centrală ni s-a părut calitatea stilistică a interpretării mozartiene, pe pe care am considerat-o, în general, la toţi concurenţii, destul de puţin conformă cu genul muzicii vocale mozartiene. A lipsit, în principiu, acea simplitate care caracterizează muzica maestrului vienez, accentuîndu-se mai ales dramatismul, amploarea vocală, într-o manieră ce se apropie prea mult de muzica romantică italiană.

În privinţa repertoriului s-a putut constata o oarecare uniformitate de alegere a lucrărilor, atît la piesele româneşti, la ariile de operă romantică cît şi în muzica contemporană. Cum remarca unul dintre membrii juriului, Janine Micheau, ar fi fost de dorit ca tinerii angajaţi în competiţie să facă dovada unei mai evidente „curiozităţi" în descoperirea muzicii, depăşind limitarea la un acelaşi *repertoriu de efect, renunţînd la* aceleaşi *arii de operă, căutîndu-se în literatura contemporană (şi chiar în cea romantică) lucrări cît mai interesante. Ne-am îngădui să subliniem de asemenea, că scopul unei mai bune cunoaşteri a muzicii lui Enescu nu a fost atins decît în parte. S-au cerut ca piese obligatorii doar trei din ciclul* Cîntecelor *pe versuri de Clément Marot (renunţîndu-se în „Finală" la interpretarea integrală a ciclului), iar celelalte creaţii ale sale, liedurile pe versuri de Jules Lemaître, Sully Prudhomme, Albert Samain, Fernand Gregh, pe versuri proprii, muzica din* Oedip *(am ascultat doar un fragment de Monolog, în interpretarea lui Pompei Hărăşteanu), lipsind în principiu din orice program al concurenţilor. O constatare asemănătoare se poate face şi în privinţa muzicii vocale româneşti, unde repertoriul s-a limitat la aceleaşi lucrări ascultate şi în concursurile anterioare (în special* Salcia *de Theodor Rogalski şi* Crizanteme *de Sabin Drăgoi).*

Referindu-se la cea de-a treia etapă, cîntăreaţa Janine Micheau şi dirijorul Napoleone Anovazzi, şi-au exprimat pe drept cuvînt regretul de a nu fi putut asculta o probă cu orchestra. După cum propune dirijorul Napoleone Anovazzi, această a treia etapă ar trebui să îngăduie concurentului optarea către muzica de operă sau către muzica de cameră (lied, cantată de cameră), conform specificului vocii şi pregătirii sale. Programul celei de-a treia etape s-ar fi cerut în general mai amplu, constituind într-adevăr acea probă care să edifice pe deplin juriul asupra caracteristicilor şi calităţilor fiecărui concurent.

În privinţa diferenţierii calitative între tinerii care s-au angajat în competiţia Concursului de canto, trebuie să recunoaştem că interpreţii români, întregul grup, s-au distanţat nu numai prin calităţi vocale, ci şi prin exigenţa pregătirii. Referindu-se la acest fapt, dirijorul Napoleone Anovazzi a apreciat utilitatea concursurilor de preselecţie a candidaţilor noştri, care au eliminat, din principiu, pe cei necorespunzători. Este un lucru ce se impune de la sine, după cum spunea dirijorul italian, şi pentru concurenţii oaspeţi ; s-ar putea evita astfel ca în faţa juriului să apară unii candidaţi cu un nivel artistic foarte scăzut, de amatori (cum au fost, spre pildă, concurenţii italieni, elveţieni, belgieni, englezi, veniţi la această competiţie sub minimum de

nivel necesar, ceea ce a dus la o proastă impresie față de tradiția artistică a patriei lor). De altfel, rezultatele date de juriu („Țin să subliniez spiritul de deplină înțelegere care a existat între membrii juriului în munca depusă de-a lungul examinării candidaților, în cele trei etape", ne spune Janine Micheau) au confirmat impresia generală asupra solidei pregătiri profesionale a candidaților români și sovietici. O mențiune aparte facem pentru premiul II, soprana bulgară Nina Toțeva, studentă a Conservatorului bucureștean, care a demonstrat poate cel mai evident rezultatele pe care le dă școala noastră de canto. Dintre „vocile" remarcabile ale acestui Concurs, trebuie subliniată mezzo-soprana Viorica Cortez-Guguianu, cu un timbru vocal excepțional și o pregătire muzicală demnă de laude ; de asemenea, remarcăm stilul cameral al basului Ionel Pantea și generozitatea vocii baritonului Ludovic Konya, o adevărată „speranță" a solisticii românești de operă. De o maximă importanță s-a arătat contribuția pianiștilor acompaniatori — Martha Joja, Doina Micu, Suzana Szörenyi — muzicieni care s-au situat la cel mai bun nivel interpretativ, depășind ingrata postură de corepetitor, care într-un concurs nu ar fi putut decît să dezavantajeze pe cîntăreț (ceea ce s-a și întîmplat cu unii candidați străini). În cuvîntarea lui Henri Gagnebin, care prefațase deschiderea Concursului internațional „George Enescu", se subliniase posibilitatea ca o astfel de manifestare să deschidă drumul unor cariere strălucite interpretative. Credem, în general, că alături de Concursul de pian și vioară, prin exigența artistică a sa, Concursul de canto poate crea condițiile unor prestigioase afirmări.

Laureații

CONCURSUL DE VIOARĂ

Premiul I	*Zinovie Vladimirovici Vinnikov*	*U.R.S.S.*
Premiul II	*Bogodar Antonovici Kotorovici*	*U.R.S.S.*
Premiul III	*Mariana Sîrbu*	*R.S. România*
Premiul IV	*Elena Constantinova Adjemova*	*U.R.S.S.*
Premiul V	*Angela Gavrilă*	*R.S. România*
Mențiuni :	*Gabriela Ijac*	*R.S. România*
	Cornelia Vasile	*R.S. România*
	Jürgen Pilz	*R.D. Germană*

De asemenea juriul de vioară a acordat o mențiune specială candidatei Mariko Takagi din Japonia.

CONCURSUL DE PIAN

Premiul I	*Radu Lupu*	*R.S. România*
	Samvel Smbatovici Alumian	*U.R.S.S.*
Premiul II	*Dan Grigore*	*R.S. România*
Premiul III	*Anatoli Zalmanovici Ugorski*	*U.R.S.S.*
Premiul IV	*Joseph Alfidi*	*S.U.A.*
Premiul V	*Pascal Mahé Rogé*	*Franța*
Mențiuni :	*Tiberiu Szasz*	*R.S. România*
	Cristina Ortiz	*Brazilia*

De asemenea s-a acordat o mențiune specială concurentului Baranyay Laszlo din R.P. Ungară.

CANTO FEMEI

Premiul I	*Viorica Cortez-Guguianu*	***R.S. România***
Premiul II	*Nina Ștepanova Toțeva*	***R.P. Bulgaria***
Premiul III	*Alisa Vartkesovna Djamagorțian*	***U.R.S.S.***
Premiul IV	*Niculina Mirea*	***R.S. România***
Premiul V	*Maria Slătinaru*	***R.S. România***
Mențiune	*Margarita Vasilievna Smirnova*	*U.R.S.S.*

CANTO BĂRBAȚI

Premiul II	*Dionisie Ludovic Konya*	*R.S. România*
Premiul II	*Ionel Pantea*	*R.S. România*
Premiul III	*Pompei Hărășteanu*	*R.S. România*

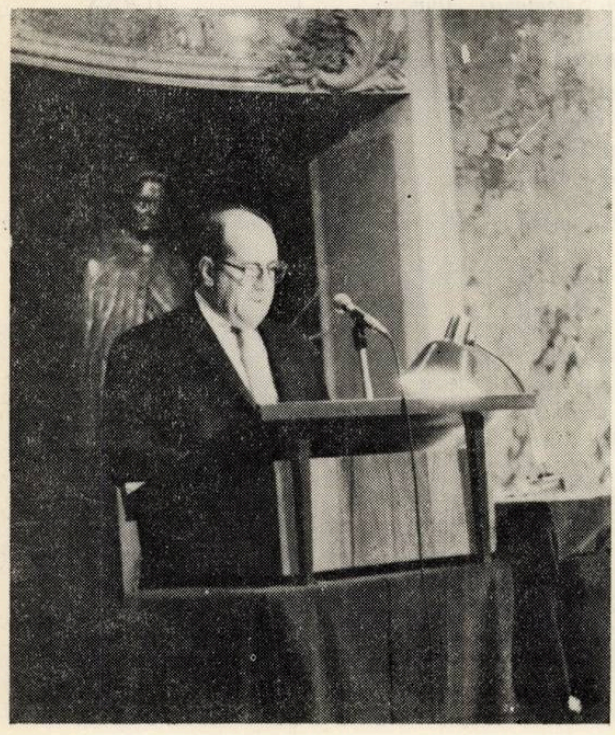
De asemenea s-a acordat o mențiune concurentului Lajos Miller, din R.P. Ungară.

Primul simpozion internațional de muzicologie „George Enescu"

Este la fel de oportun a releva în lucrările simpozionului internațional de muzicologie „George Enescu" caracterul lor aplicat, utilitatea actului teoretic complementar unei mari realități artistice, chemat să o definească istoric și structural, cît și manifestarea aforistică marcantă, conturînd, în cîteva cazuri, profilul muzicologiei — în special românești — ca domeniu de gîndire.

La capătul a peste un deceniu de cercetări asupra operei și personalității lui George Enescu, domeniu care i-a consacrat de altfel maturitatea, muzicologia românească s-a ilustrat în această competiție prin expuneri ce au atacat și rezolvat în linii esențiale fondul problemelor referitoare la creația și existența artistică a lui George Enescu, alăturîndu-și cu acest prilej și contribuții notabile ale participanților străini. Situarea operei enesciene în planul general al culturii și muzicii românești și universale (referatele ținute de Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Ștefan Niculescu, de muzicologii M. Druskin, B. Kotliarov — U.R.S.S., D. Zenghinov — R. P. Bulgară și luările de cuvînt ale criticului literar Valeriu Rîpeanu și compozitorilor Mihail Jora, Marcel Mihalovici, Doru Popovici și Miriam Marbé), abordarea aspectelor de pură specialitate privind stilul cameral (Tudor Ciortea, Wilhelm Berger), simfonic (Cornel Țăranu), stilul

Ion Dumitrescu
președintele Uniunii compozitorilor, rostind cuvîntul de deschidere a lucrărilor Simpozionului

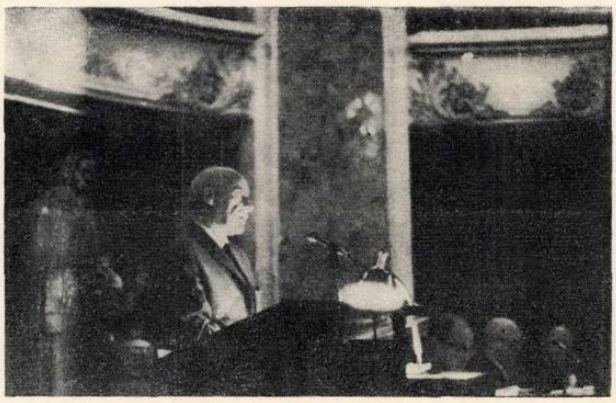


Virgil Brădățeanu,
vice președinte al C.S.C.A. vorbind cu prilejul deschiderii Simpozionului

și dramaturgia de operă (M. Druskin), trăsăturile particulare de limbaj (Șt. Niculescu, Sigismund Toduță, Adrian Rațiu, Ada Brumaru, Octavian L. Cosma, Gheorghe Firca, Jiri Vislouzil — R. S. Cehoslovacă, Clemansa Firca), problemele de interpretare violonistică (George Manoliu), contribuții pe linie documentară și istorică (Erich Schenk — Austria, Irving Lowens — S.U.A., Romeo Ghircoiașiu, Alfred Hoffman) reprezintă, schițată sumar, harta vastă a tematicii simpozionului, căruia participarea românească i-a asigurat, aproape fără excepții, nu numai numeric ci și calitativ o ținută științifică de rang înalt. A o defini cu exactitate înseamnă a ține seama de procesul care, în istoria recentă a muzicologiei românești dedicate lui George Enescu, a modelat concepția și metodele acestei activități de cercetare. S-a cîștigat în acest răstimp, motivată desigur de însăși complexitatea fenomenului, dacă nu convingerea totală, în orice caz practica unei investigări care nu mai separă în mod categoric analiza de sinteză, considerația morfologică de cea estetică, cunoștințele specializate de cele de largă cultură artistică și estetică. Dacă în alte ramuri ale artei — și mai ales în literatură — se tinde spre o revizuire aproape radicală a formulei de cercetare, preconizîndu-se în locul celei „eseistice" un studiu care să surprindă corespondențele fundamentale

Zeno Vancea

Ştefan Niculescu

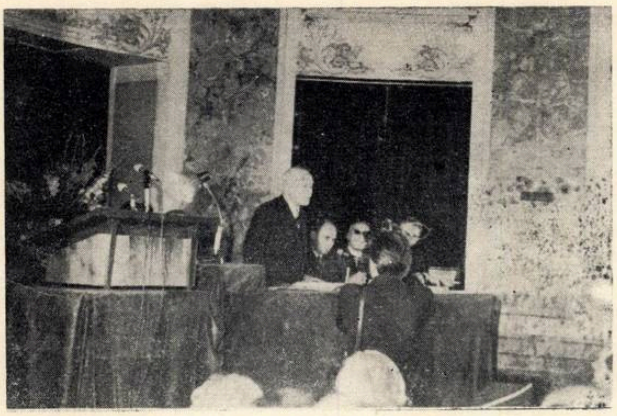


M. Druskin

Irwing Lőwens

Tudor Ciortea

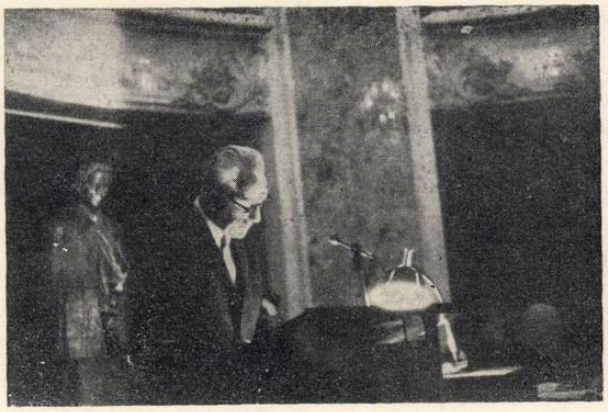
Jiri Vyslouzil



M. Pincherle

Marcel Mihalovici

E. Schenk



Sigismund Toduță

Romeo Ghircoiașiu

George Manoliu

dintre modul de organizare a materiei artistice (ajungîndu-se în deducerea sa pînă la aplicarea metodelor matematice în analiza limbajului) și intenția creatoare, muzicologia apare mult „avantajată" în același efort de cuprindere integrală a obiectului, prin capacitatea — care este și aceea a artei pe care o servește — de a implica, fără nici un intermediar, în expresia concret artistică, în structură, însuși impulsul creator. Firește, în funcție și de obiectul cercetării, se poate merge încă departe pe linia aprofundării sistemului de relații indicat mai sus ; dar chiar cu prilejul de care ne ocupăm, trebuie subliniat că el a constituit punctul avansat și uneori axa multora dintre comunicări, determinînd — la opusul atitudinii descriptive — acea putere de fintire a esențelor ce credem a constitui sîmburele creator și dinamic al operei muzicologice.

Am aminti, pentru a încheia, doar cîteva din cele mai proeminente teze pe care acest tip de gîndire sintetică le-a proiectat în atenția celor prezenți, suficiente pentru a le desemna nu ca sfere închise (cum s-ar putea risca în aprecierea lor) ci ca motive de o mare forță germinativă în mediul preocupărilor muzicologice de viitor apropiat: problema „oniricului" enescian implicîn-

Octavian Lazăr Cosma

du-și structura operei (Ștefan Niculescu), a sentimentului temporal specific românesc, a dezvoltării în sensul unei spiritualități naționale a unor trăsături de limbaj proprii artei muzicale contemporane (idee prezentă — cu aplicații diverse — în mai multe comunicări), apar, în lumina considerentelor arătate, de cel mai captivant și autentic interes.

CL. F.

Comunicările:

ZENO VANCEA — George Enescu muzician umanist.

CLAUDE ROSTAND — George Enescu și legăturile sale cu Franța

TUDOR CIORTEA — Sonata a III-a pentru pian și vioară și unele principii ale muzicii de cameră la George Enescu

ERICH SCHENK — Anii de studii ai lui George Enescu la Viena

VASILE TOMESCU — Rolul lui George Enescu în cultura muzicală românească

ȘTEFAN NICULESCU — George Enescu și limbajul muzical din secolul al XX-lea

ROMEO GHIRCOIAȘIU — Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu

IRVING LOWENS — Manuscrise ale lui George Enescu în Biblioteca Congresului

SIGISMUND TODUȚA — Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu

MIHAIL DRUSKIN — Oedip de George Enescu și problemele operei în secolul al XX-lea . . . .

ADA BRUMARU — Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu

DIMITĂR ZENGHINOV — George Enescu și cultura muzicală balcanică în contextul universal

ADRIAN RAȚIU — Principiul ciclic la George Enescu.

GHEORGHE FIRCA — Conceptul modal în muzica lui George Enescu

WILHELM BERGER — Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu

JIRI VYSLOUZIL — Despre originea, apariția și funcția „sfertului de ton" în opera lui George Enescu

OCTAVIAN L. COSMA — Dramaturgia leitmotivelor în opera „OEDIP"

BORIS KOTLIAROV — George Enescu și cultura muzicală sovietică

GEORGE MANOLIU — Enescu, gînditor și poet al viorii

CLEMANSA FIRCA — Heterofonia în creația enesciană.

CORNEL ȚĂRANU — Trăsături ale simfonismului lui George Enescu

ALFRED HOFMAN — Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu

Muzica românească

Creația enesciană

de Clemansa Firca

Omagierea lui George Enescu în cadrul actualului festival s-a tradus prin cuprinderea substanțială, mult sporită față de trecut, a creației sale în programele de concert. Acțiunea a antrenat, în afara interpreților români, și o notabilă participare a unor artiști și formații străine : violonistul Isaac Stern, dirijorul Antal Dorati, Orchestra filarmonicii din Moscova dirijată de Kiril Kondrașin, Orchestra filarmonică din Los Angeles, dirijată de Zubin Mehta.

Etalate cu acest prilej într-o diversitate puțin obișnuită, înțelegerile operei enesciene au dat o dată mai mult de gîndit asupra condiției specifice a unei muzici pe care trăsăturile complementare o definesc prin excelență. Aș remarca chiar, că măsura în care interpretările au tins spre echilibrarea impulsurilor de sens contrar implicate muzicii lui Enescu, a determinat gradul lor de reușită.

Am resimțit inegala prezență a uneia din cele mai tipice „ambiguități" și anume „simfonismul" creației de cameră enesciene, la audierea a două compoziții — situate la extremități opuse de carieră dar deopotrivă de reprezentative prin amintita particularitate — *Octetul* și *Simfonia de cameră*, executate sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu de către o formație de cameră din Cluj. Dacă în ultima din lucrări relieful obținut din punct de vedere tematic, dinamic, timbral, arcul amplu al construcției, au răspuns satisfăcător tuturor exigențelor, *Octetul* a lăsat să se întrevadă în schimb o voită reținere în mînuirea resurselor ansamblului, o temperare a expansivității în solo-uri și restrîngere a efectelor polifonice, prudențe care vizînd „puritatea" camerală, au văduvit această muzică de recunoscuta sa generozitate romantică și de reala ei complexitate.

În sfera acestei expresivități romantice, favorizată fără îndoială de instrumentalismul viguros și marile contraste ale recent descoperitului *Trio* în la minor pentru vioară, violoncel și pian, s-a plasat interpretarea trio-ului din formația „Musica Nova" (Hilda Jerea, Mircea Opreanu, Cătălin Ilea) în timp ce Cvartetul Filarmonicii din Cluj (Ștefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülop, Iacob Dula), corespunzător muzicii de esență a *Cvartetului nr. 2 de coarde* s-a impus printr-o sobrietate adecvată, judicioase dozări ale nuanțelor (menținute într-o zonă medie înclinînd spre minim) și echilibrul partidelor. Cu toate deosebirile de manieră interpretativă, aceste ultime două formații s-au afirmat ca remarcabile organisme de cameră, cu certe perspective de dezvoltare.

Creații de inspirație explicit folclorică cum sînt cele două *Rapsodii* și *Sonata a III-a pentru pian și vioară* au prilejuit interpreților străini adoptarea unor concepții deosebite prin ponderea acordată elementelor de structură național-folclorice sau, dimpotrivă, unor permanențe „clasice" ; redarea *Sonatei a III-a* de către cuplul Isaac Stern — Alexander Zakin a implicat o astfel de clasicizare a stilului de interpretare, vădind alinierea la tradiția mare a sonatei, fără a impieta totodată asupra inefabilului sentiment liric-nostalgic și nici asupra unor caractere particulare de culoare (am remarcat în partea a II-a splendida sonoritate în flageolete și sensul structural acordat sferturilor de ton, realizate cu o justețe fără echivoc) ; o îndepărtare de la chiar această linie a apărut însă în final, printr-o anumită șarjare a expresiei *rubato* din episodul median al rondo-ului, în timp ce intensa culminație a finalului a fost, prin contrastul revenirii la sobrietatea inițială, întrucîtva compromisă. Față de interpretările consacrate (Enescu-Lipatti sau C. Chailley-Richez, Ch. Ferras-Pierre Barbizet, Y. Menuhin — H. Menuhin), noua versiune s-a impus nu numai prin celebritatea violonistului ci și prin valoarea ei intrinsecă reieșind din remarcabila capacitate de stăpînire sintetică a valențelor stilului.

O similară înnobilare a rapsodismului și evidențiere a substratului dialectic-simfonic prezent, spre deosebire de

predecesoarea ei, în cea de-a doua Rapsodie, au constituit dominantele viziunii interpretative a dirijorului Zubin Mehta, care a acordat în același timp o atenție specială efectelor de rubato și culorii timbrale (în această ultimă preocupare înscriindu-se și surprinzătoarea alunecare în sferturi de ton a flautului solo la sfîrșitul rapsodiei — intuire sau poate intenționată „citare" a unei maniere enesciene mature).

La contrariul acestei integrări în universalitate, tălmăcirea dată de dirijorul Kiril Kondrașin *Rapsodiei I-a*, a denotat alte predilecții, cea pentru sublinierea pitorescului (adesea supralicitat) și a energiei și vivacității populare.

Evenimentul prezentării în deschiderea festivalului a *Simfoniei I-a* în execuția Filarmonicii „George Enescu" condusă de Antonin Ciolan a însemnat totodată — în virtutea unei tendințe deja relevate — o proiectare în simfonismul european a „Eroicei" enesciene, efectiv investită cu acest caracter. O asemenea concepție, excluzînd efuziunile romantice a fost favorizată și de adoptarea tempo-ului extrem de viu, ducînd la o linie continuă, la evitarea fragmentărilor. Observația, valabilă pentru primele două mișcări ale lucrării, este inaplicabilă realizării finalului care ridică interpretării considerabile dificultăți, generate de un aspect caracteristic al simfonismului enescian : conceperea încheierilor de ciclu pe suprafețe ample, în „lanțuri" de culminații și însumînd adeseori caractere, mișcări și uneori chiar tematică mult diferențiate.

Deziderатul unității și al unei ferme susțineri a liniei întregului nu a fost de altfel împlinit la nivelul așteptat nici în ampla și quasi-independenta *Bourrée* din *Suita a II-a de orchestră* (Filarmonica „George Enescu", dirijor Antal Dorati) în ciuda acelei fluențe a discursului și totodată frumoase individualizări a episoadelor în părți anterioare, ca *Aria*, de pildă ; multiplu articulatul final al *Simfoniei a III-a* (Filarmonica „George Enescu", dirijor Mircea Cristescu) s-a înfățișat, dimpotrivă într-o desfășurare lipsită de denivelări, de „căderi de tensiune", în timp ce în partea ultimă a *Suitei „Săteasca"* (orchestra simfonică a Radioteleviziunii) dirijorul Emanuel Elenescu a ocolit pericolul fărămițării cu prețul redării rectilinii și monocrome a vastei panorame de ritmuri și caractere dansante.

Este locul să fie relevată — mai ales în ce privește judiciozitatea manevrării volumelor sonore, arta dozărilor și gradațiilor și, prin ele, obținerea specificei *tensiuni lirice* enesciene (categorie intermediară între starea de conflict și cea de contemplație) — interpretarea dată poemului *Vox Maris* de către orchestra Radio dirijată de Iosif Conta. De la transparența camerală a începutului pînă la puternicele creșteri succesive ce marchează etapele acestei drame simfonice, orchestra a evoluat într-o ascendență neturburată, menținînd în permanență, indiferent de gradul intensității, acel „halo" sonor, acea emisiune difuză reclamată de polifonia irizată într-o multitudine de linii secundare, de vocile divizate ale corzilor etc. Am regretat totuși intervențiile nesatisfăcătoare ca penetranță, palide, ale corului, în special în cele două prime interjecții, precum și solo-ul de tenor deficient în primul rînd din punct de vedere tehnic.

Cu discutarea calității sonore a execuției e atacată, poate, una dintre cele mai spinoase și nerezolvate probleme de interpretare a muzicii lui Enescu, faptul datorîndu-se nu numai neaprofundării specificului *în sine* a coloritului instrumental și orchestral enescian ci și insuficientei preocupări pentru urmărirea acestuia înlăuntrul complexului polifonic-timbral pe de o parte și a relației monodie-polifonie (mediată tocmai de elementul „timbru") pe de alta. Interpretarea dată de Constantin Bugeanu (cu orchestra Cinematografiei) *Simfoniei a II-a* a lăsat amintirea unor violențe în nuanțele maxime (cu accentuate stridențe la alămuri) nejustificate nici chiar de impetuozitatea primei părți sau (ca în cazul părții a III-a) de caracterul întrucîtva „demoniac" al muzicii. În prima *Suită de orchestră* (Filarmonica, dirijată de Mircea Basarab) la opusul prestanței Preludiului, realizat cu o omogenitate și elevație a tonului cu totul remarcabile (de menționat și muzicalitatea aportului timpanului), am asistat, în final, la o abdicare de la claritatea care ar fi făcut perceptibilă simultaneitatea de expresii tematice de naturi și provenințe diferite, în locul unei „paste" sonore nediferențiate, amorfe. Cu excepții minime (bune intervenții sînt de semnalat la soliștii *Octetului)* solo-urile de vioară ale lucrărilor enesciene au fost slab realizate, indiferente, neinteriorizate *(Suita „Săteasca"*, finalul din *„Vox Maris")*, mai expresive apărînd cele ale instrumentelor de suflat (clarinetul în partea a II-a a Simfoniei a II-a, oboiul în partea a III-a din *„Săteasca"*) iar mixturile sau acele distribuiri ale ideii melodice la instrumente sau compartimente diferite ar fi comportat, poate, un studiu prealabil care să fi înlăturat ambiția strălucirii solistice, a afirmării calităților instrumentistice individuale, în favoarea găsirii acelui numitor comun al timbrelor, ideal pe care arta neostentativă a lui Enescu îl presupune negreșit.

Am salutat cu satisfacție înalta autoritate cu care conducerea muzicală a spectacolului *Oedip* a răspuns celor mai importante cerințe ale acestei arte (dirijor Mircea Popa). Complexitatea structurii dramatic-muzicale în *„Oedip"* presupune coordonarea tuturor factorilor, tuturor compartimentelor prin urmărirea nu doar a „bunei sonorități" realizate în sprijinul vocalității, ci prin dozarea fin nuanțată a componentelor discursului. E ceea ce s-a obținut cu prisosință, mai ales că dirijorul Mircea Popa a acordat — în virtutea experienței sale paralele din domeniul de operă și cel simfonic — întreaga importanță orchestrei, vizînd în unele momente acea necesară fuziune a contrastelor, specific enesciană, după cum în alte momente a căutat dimensiuni de veritabil fundal sonor, prezent dar discret, pentru aceeași imensă orchestră (însoțirile delicate ale melodiei și „punctările" instrumentale în secondarea corului de la începutul actului II). De subliniat de asemeni calitatea solo-urilor diferitelor instrumente, relevante pentru dramaturgia și „sentimentul muzical" al acestei creații : flautul (actul I și II), fagotul (actul II). etc.

Partida corului (dirijor Stelian Olariu) s-a remarcat printr-o contribuție echilibrată, omogenă din punct de vedere al sonorității, probînd acuratețea intonației începînd cu numeroasele unison-uri cu care este investit acest organism vocal colectiv.

Un grup de soliști (dintre care s-au relevat în chip deosebit David Ohanesian, Octav Enigărescu, Constantin Iliescu și Zenaida Pally) ne-au restituit, într-o formulă interpretativă în linii mari cunoscută, capitala creație a marelui compozitor.

Baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora

Extinzîndu-şi aria manifestărilor cărora le-a dat strălucire, Festivalul „George Enescu" în ediţia din acest an a inclus între preocupările sale şi baletul.

Am văzut spectacole în coregrafia tradiţională a „Frumoasei din pădurea adormită" şi a „Lacului lebedelor" de Ceaikovski, am vizionat originalul roman coregrafic modern „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta, am urmărit originalele reprezentaţii ale baletului Operei Mari din Paris. Gen legat indisolubil de arta Terpsichorei, baletul s-a impus ca un element important în festivalul nostru de muzică iar spectacolul cu baletul lui Mihail Jora „Întoarcerea din adîncuri" a venit să confirme în acest înţeles prezenţa în program a genului coregrafic şi să ne prezinte totodată una dintre cele mai reuşite seri de balet pe care şi le-a înscris festivalul printre evenimentele sale.

Bazat pe un libret extras dintr-o nuvelă cu caracter fantastic a Marianei Dumitrescu, „Întoarcerea din adîncuri" se structurează pe o logică dramaturgică impecabilă şi precis configurată. Bogăţiei de idei care formează fondul naraţiunii i se adaugă în spectacol o varietate de mijloace scenice care merg de la momente de euritmie pînă la mari desfăşurări coregrafice. Scenografia însăşi face apel la soluţii originale, baletul profilîndu-se, deşi scenic, ca o veritabilă peliculă filmată. Prezentîndu-se astfel, „Întoarcerea din adîncuri" pretinde spectatorului acea participare de sensibilitate şi gîndire, singura care îi poate oferi acestuia lumini asupra covîrşitorului sentiment uman al iubirii şi asupra fiorului de dramă ce înconjoară orice aluzie la existenţă. Dar aci, în „Întoarcerea", existenţa nu e tragică ; pentru poeta noastră, existenţa poate fi străbătută într-o asemenea măsură de reflexele autentice ale spiritului încît indiferenţa, adversităţile de orice natură să devină incapabile a distruge ceea ce omul poate afirma prin simpla sa prezenţă în univers: bucuria şi dragostea.

Pornind de la această construcţie poetică şi filozofică, Mihail Jora a realizat partitura muzicală a baletului şi, după cum Verdi întinerise odată cu „Falstaff", Jora devine în această culme seniorială a măiestriei lui, un liric de amplă respiraţie, adăugîndu-şi o nuanţă în plus faţă de ironia şi grotescul pe care le-am întîlnit în baletele sale anterioare. Pentru acest balet este de altfel revelatoare declaraţia compozitorului elveţian André Marescotti (publicată în Buletinul de Informare al Festivalului şi mediată de autorul acestor rînduri): „Întoarcerea din adîncuri este o realizare muzical-coregrafică a cărei vigoare, talent şi profunzime coregrafică depăşeşte tot ce aş fi putut să-mi imaginez despre un balet modern..." Se poate observa astfel că direcţia de drum artistic a „Întoarcerii" este sensul adevăratei avangarde coregrafice contemporane, continuînd reuşite care cuprind în egală măsură şi în ciuda stilurilor diferite „Mandarinul miraculos" de Bartók sau „Romeo şi Julieta" de Prokofiev.

Impresia produsă de acest spectacol asupra oaspeţilor a fost puternică. În antracte, Henry Gagnebin şi Nadia Boulanger ne-au subliniat că păstrează mult interes pentru substanţa muzicală a partiturii lui Jora şi pentru stilul compozitorului nostru de a orchestra; de asemenea ne-au comunicat sentimentele lor de înaltă satisfacţie artistică de a fi putut lua parte la acea bogăţie de metafore şi de vitalitate care dă prestanţă fiecărui metru pătrat al scenei.

Nu trebuie omis aci nici meritul maestrului de balet şi al regizorului Oleg Danovski, după cum trebuie să consemnăm excelenta formă în care am putut să-i admirăm evoluînd pe Valentina Massini, Petre Ciortea, Alexa Mezincescu. O notă de îmbucurătoare seriozitate a constituit-o prezenţa dirijorului Iosif Conta la pupitrul orchestrei Operei.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU-GRUIA

Muzică de cameră

În cadrul concertului rezervat muzicii de cameră româneşti au fost oferite publicului, din păcate nu prea numeros, un buchet de lucrări excelente, scrise în ultimii ani.

Ceea ce trebuia relevat chiar de la început este faptul că toate interpretările, fără excepţie, au purtat pecetea unei arte autentice, de înaltă calitate.

Programul a fost deschis cu *Cvartetul nr. 4* de Zeno Vancea. Această lucrare, ca de altfel mai toate ale autorului, respiră aerul unui baroc modern. Vocile cursive, împletindu-se mereu, dau naştere unei ţesături polifonice expresive de mare tensiune.

Cu toate că lipseşte, aproape cu desăvîrşire, momentul coloristic, cu toate că autorul a făcut, se pare, voit, mare economie în exploatarea resurselor instrumentale — s-ar putea afirma, şi nu fără temei, că această lucrare sună la fel de bine executată de un cvartet vocal, de pildă (şi în această privinţă termenul barocului modern ni se pare la locul lui) — trebuie să mărturisim că muzica a convins întru totul. O remarcă specială pentru partea a doua, care se distinge printr-un lirism autentic, cald de un gust ales.

Formaţia „Cantabile" (Lucian Rogulski, Helmut Schneider, Otto Roth, Tiberiu Ungureanu) a pus în evidenţă

Cvartetul „Muzica"

muzicieni capabili de interpretări valoroase, un ansamblu echilibrat, fiecare cu o tehnică bună.

Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah poate fi considerată indiscutabil, ca o capodoperă în cadrul muzicii dedicată clarinetului. Ea nu numai că oferă solistului posibilitatea de a-şi etala întreaga sa gamă de virtuozitate dar totodată face apel, în aceeaşi măsură, şi la calităţile de muzician ale acestuia.

Aurelian Octav Popa, interpretul lucrării, a uluit pur şi simplu ; nu ştim dacă prin virtuozitatea sa de-a dreptul de neînchipuit, sau prin simţul fantastic de a desluşi muzica şi în acele locuri unde prezenţa ei este mai puţin de bănuit. Un ton ţinut, bunăoară, la el poate căpăta o infinită gamă de expresie.

Ludovic Feldman ne-a demonstrat — pentru a cîta oară ? — că este într-adevăr un „tînăr" compozitor. Cu fiecare lucrare nouă, el îşi relevă o nouă faţetă a personalităţii sale creatoare.

Sonata pentru vioară şi pian (1963), lucrare vibrantă, dramatică, în care întîlnim şi pagini lirice de toată frumuseţea, oferă celor două instrumente deopotrivă cîmp vast pentru a face muzică în cel mai bun sens al cuvîntului.

Mircea Opreanu, la vioară, sensibil, cu mult temperament, ton vibrant, frumos în toate registrele, împreună cu Alexandra Zorleanu au prezentat o versiune finisată, cu totul convingătoare, a lucrării.

Invenţiuni pentru clarinet şi pian se intitulează, lucrarea lui Ştefan Niculescu creată în 1963—1965. Autorul, un veritabil matematician al sunetelor, reuşeşte prin opunerea diferitelor structuri diametral opuse, prin întrepătrunderea celor două corpuri sonore să creeze o polifonie de tip nou, unde fiecare linie, dacă mai putem numi astfel structurile sonore existente în lucrarea respectivă, urmăreşte drumul ei ; este însă evident că ele se completează una pe cealaltă, dînd naştere unui extrem de variat bloc sonor care impresionează prin ingeniozitatea combinaţiilor melodico-expresive şi timbrale, prin spontaneitate, prin dramatism. Deci, Ştefan Niculescu, ne demonstrează că şi o muzică calculată poate emoţiona ; depinde de talentul cu care ea este făcută, de obiectul creaţiei propus.

Aurelian Octav Popa şi Alexandra Zorleanu s-au impus şi de astă dată, meritînd aprecierea publicului.

Programul s-a încheiat cu *Cvartetul nr. 7* de Wilhelm Berger. Este o muzică splendidă : inspirată, expresivă, construită clar, scrisă pentru cvartet într-o manieră pilduitoare. Autorul face apel la mai toate tainele scriiturii cvartetului de coarde, pe care le stăpîneşte cu măiestrie, reuşind să creeze o ţesătură colorată, din care nu lipsesc efectele specifice, dar care include o gîndire muzicală solidă, severă.

Cvartetul „Muzica" (George Hamza, Constantin Costache, Constantin Buică, Robert Sladek, — nu înţelegem rostul unei fotografii în cadrul programului de sală în care apare alt violoncelist decît Sladek) a cîntat cu multă dezinvoltură şi strălucire.

A. PORFETYE

★

Prilej de confruntare a creaţiei contemporane, Festivalul a înscris în programul manifestărilor sale (vineri 8 septembrie, Sala mică a Palatului) un concert de muzică de cameră românească, cuprinzînd lucrări caracteristice pentru şcoala noastră componistică. La loc de cinste au stat două creaţii pe care, într-un fel, le putem considera ca semnificative pentru nivelul de maturitate al lim-

„Oedip la Colona"
dirijat de Aurel Stroe

bajului modern în domeniul cameral — *Cvartetul nr. 2, în sol major, op. 22,* de George Enescu și *Concertul în do major pentru orchestră de coarde* (amplificare la dimensiunile orchestrej a *Cvartetului nr. 1,* „închinat Păcii") de Ion Dumitrescu. Remarcăm nuanțele elegiace, discreția interpretării date cvartetului enescian de către formația Filarmonicii din Cluj (Ștefan Ruha — vioara I, Vasile Horvath — vioara a II-a, Vasile Fülop — violă și Iacob Dula — violoncel). Poate că în dorința de a păstra cît mai fidel stilul partiturii au existat limite în libertatea redării emoționale ; totuși unele momente, și mai ales finalul — Con motto molto moderato energico,- ne relevă un spirit de autentică factură enesciană, reușind să amintească sonorități ale *Simfoniei de cameră.*

În tălmăcirea *Concertului pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu, de către tînăra formație studențească a Conservatorului Ciprian Porumbescu, „Camerata", dirijată de Dumitru Pop, au fost evidente preocupările de redare a exuberanței ritmice, a bogăției coloristice și melodice, ce se aseamănă cu infinita varietate de combinații pe care o întîlnim în înfloriturile țesăturilor populare. Calitatea interpretării ne-a îngăduit să ascultăm o remarcabilă versiune a acestei partituri care prin elanul ei își găsește un corespondent direct în sensibilitatea tinerească a muzicienilor „Cameratei".

Dintre lucrările aparținînd ultimului deceniu de muzică românească, un interes deosebit l-a suscitat muzica la *„Oedip la Colona", pentru instrumente de suflat, percuție, mezzo-soprană și cor bărbătesc* de Aurel Stroe, partitură plină de vigoare și dramatism, în care efectele sonore surprinzătoare prin ineditul lor își găsesc un corespondent tensional, apropiat totuși de atmosfera teatrului antic. Este fără îndoială o lucrare ce marchează o etapă în drumul creator al lui Aurel Stroe, compozitor care investigînd domenii ale limbajului muzical contemporan, mărturisește o intensă preocupare pentru adevărul expresiei, pentru sinceritatea mesajului artei sale. Apreciem cu căldură realizarea partiturii, în concert, de către o formație a Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Dumitru Pop și Aurel Stroe, avînd ca solistă pe Martha Kessler. Prezentat în prima audiție în stagiunea trecută, ciclul *Invențiunilor pentru cvintet de suflători și percuție de* Liviu Glodeanu (cîntat de Cvintetul de suflători „George Enescu") ne-a reamintit prospețimea peisajului sufletesc, plin de vigoare, care caracterizează muzica tînărului compozitor. Secvențarea aproape cinematografică a *Invențiunilor,* neostentația contrapunctării melodice ce se topește într-o culoare instrumentală neașteptat de variată ca nuanțe pentru o formație oarecum restrînsă, invenția tematică cu ecouri ale folclorului nostru, relevă personalitatea originală a lui Liviu Glodeanu, muzician care se situează la loc de frunte printre compozitorii generației sale.

GR. CONST.

★

În aula Uniunii compozitorilor a avut loc, în prezența participanților la primul Simpozion internațional de muzicologie „George Enescu" și a unor invitați, un concert de muzică de cameră instrumentală românească. Programul a cuprins Cvartetul nr. 3 de coarde de Marcel Mihalovici, Cvintetul pentru suflători de Liviu Comes și Cvartetul nr. 2 pentru coarde de Mihail Jora, în primă audiție.

Cvartetul „Cantabile" compus din Lucian Rogulski, vioara I-a, Helmut Schneider, vioara a II-a, George Otto Roth, violă și Tiberiu Ungureanu violoncel este o formație constituită relativ recent. Apare astfel fără îndoială că pentru Cvartetul „Cantabile" interpretarea piesei de Marcel

Mihalovici a fost un examen dificil. Tinerii instrumentiști s-au dăruit însă cu o deplină participare reliefării partiturii și au reușit să ne transmită textul muzical într-o ținută revelatoare.

Marcel Mihalovici a scris acest cvartet între anii 1944—1946. Lucrarea este străbătută rînd pe rînd de dramatism și meditație iar discursul sonor decurge firesc în limitele unui limbaj cînd evident tonal cînd cromatizat pînă la proporții extreme. Sînt interesante de sesizat aci trăsături din umanismul unui Honneger sau iluminismul de tip Stravinski, pe lîngă vibrații de sensibilitate caldă românească. Marcel Mihalovici însuși ne spunea într-un interviu care a apărut în Buletinul de Informare a Festivalului: „Îmi vin uneori în vîrful peniței frînturi din cîntecul popular românesc pe care l-am auzit în tinerețe, în copilărie". Georges Auric, comentîndu-ne concertul ne spunea că Cvartetul nr. 3 de Mihalovici, care îi era cunoscut mai dinainte, i-a lăsat întotdeauna o impresie foarte frumoasă și că partiturile acestui compozitor care trăiește la Paris pot interesa mereu.

În continuare, Cvintetul de suflători „George Enescu" format din Alexandru Nicolae, flaut, Ion Danie, oboi, Constantin Ungureanu, clarinet, Paul Staicu, corn și Emil Bîclea, fagot a interpretat Cvintetul de Liviu Comes, o lucrare accesibilă și bogată în imagini. Scris mai degrabă ca un divertisment, în stilul acelor admirabile piese care ne-au fost prezentate în festival de Nonetul ceh, Cvintetul lui Comes evidențiază o anumită îndemînare în tratarea instrumentelor.

O atenție deosebită a suscitat prezentarea ultimei piese din program, Cvartetul nr. 2 pentru coarde de Mihail Jora (George Nicolescu, vioara I-a, Dorel Țincu, vioara a II-a, Alexandru Todicescu, violă, Ștefan Metz, violoncel). Cele trei părți ale Cvartetului ne prezintă stări psihice de o măiestrită concizie, sonoritatea formației are un timbru specific, original, doesebit de comunicativ și care te atrage la urmărirea permanentă a discursului muzical. Scris la mai bine de 40 de ani de la terminarea Cvartetului nr. 1 în mi minor, această veritabilă nestemată pe care Mihail Jora a adăugat-o muzicii românești nu va înceta să-și păstreze un loc de frunte în istoria culturii noastre muzicale.

Am înțeles încăodată că într-o vreme de supremă dispersare a orientărilor sonore cum este timpul nostru, Jora rămîne un incontestabil exemplu de justețe artistică.

MIRCEA GRUIA

★

Concertul care a avut loc la Ateneu, în după-amiaza zilei de 20 septembrie, a avut darul de a întregi privirea de ansamblu, prilejuită de Festival, asupra creației românești, cu variatele ei forme, manifestări, tendințe. Iar dacă celor care susțin că miniatura vocală este un gen „minor", li s-a părut, poate, exagerată inițiativa de a-i consacra în întregime un concert, plinătatea (aș spune, chiar, „preaplinătatea") programului cu lucrări aparținînd unor compozitori de diferite generații, preocupați în egală măsură de a croi versului grai muzical, de a-l înnoi și de a se reînnoi mereu, — a demonstrat, de fapt, contrariul: imposibilitatea cuprinderii multitudinii de aspecte pe care le oferă, în clipa de față, muzica vocală românească, în limitele unui singur program. Iată de ce, din păcate, au absentat de pe el unii creatori care au avut reale și valoroase contribuții în acest gen, iar din unele cicluri care prezintă o anumită unitate de idee și stil, au trebuit selectate doar cîteva piese. Pe de altă parte însă, concertul a prilejuit prezentarea în primă audiție a unor interesante lucrări vocale, ca și un prim contact cu creația vocală a unor compozitori care, pînă acum, au fost cunoscuți în alte genuri.

Se cuvine, ca un binemeritat omagiu față de cel care s-a impus drept „părintele" liedului modern românesc, să începem cu cele patru recente creații ale maestrului Mihail Jora. Versurile Marianei Dumitrescu, vibrînd intens tragismul de căutări, au găsit noi ecouri, de o originală, profundă, măiastră expresivitate, în lirica compozitorului. De la atmosfera oarecum șăgalnică a portretizării ciudatului *„Alchimist"* care „preface lacrimile-n poezie", de la trista meditație asupra celor *„Cîteva flori"* din grădinile iubitului, sprijin al sufletului în marea trecere prin apele Styxului, — intensitatea sentimentului crește în liedul *„Lîngă fruntea mea"*, pătruns de o dureroasă neliniște care ajunge pînă la strigăt, și culminează în *„Lupii"*, dramatica descriere a haitelor flămînde de fericirea oamenilor, care lasă în urma lor un ecou de urlet prelung de spaimă și pustiu. Conținutul expresiv al liedurilor a fost dublat de valoroasa contribuție creatoare a celor doi interpreți: Valentin Teodorian — voce și Lisette Georgescu — pian, — care și-au dovedit, o dată în plus, capacitatea de redare a originalei concepții creatoare a compozitorului.

Versurile aceleeași regretate poete au inspirat ciclul *„Stanțe"* de Marcel Mihalovici, din care am avut prilejul de a audia două lieduri: *„Călătorie"* — simbolic îndemn de a alege din drumul vieții nu pietrele și spinii, ci „năframa argintie în care timpul și-a presărat lumina vie", și *„Sensuri"* — imagine poetică a păsării săgetate din zbor. O melodică bogată, aerată, pe un ambitus larg, evoluînd între serialism și un modalism de concepție modernă, tălmăcește lirismul reținut și imaginile versurilor, situînd aceste lieduri pe un plan al expresivității față de cele precedente, — nu însă mai puțin interesant și valoros. Ele au găsit în interpretarea Artei Florescu (la pian, Martha Joja), înțelegerea și redarea colorată, cu multă intensitate dramatică, a sensului lor.

După o absență îndelungată, — rodnică însă în domeniul muzicii orchestrale și instrumentale, — am avut bucuria de a-l reîntîlni pe Marțian Negrea pe terenul miniaturii vocale. Paleta compozitorului s-a îmbogățit, odată cu inspirația din lirica filozofică a lui Lucian Blaga, cu imagini muzicale de superioară plasticitate, susținute de o scriitură intens cromatizată. Liedurile recent compuse: *„Liniște"*, *„Sus,"* și *„Stelelor"* au fost cîntate cu subtilă muzicalitate de tenorul Ion Piso, acompaniat la pian de Victoria Ștefănescu.

Atenția autorului a fost solicitată și de interesanta evoluție a compozitoarei Hilda Jerea în domeniul liedului; ciclul de *„Cinci cîntece pentru soprană și pian"* pe versuri de Nicolae Labiș, cu care a fost prezentă în programul concertului amintit, înseamnă totodată, credem, o valoroasă contribuție la concepția de „ciclu de lieduri". Gruparea, înșiruită pe succesiunea unor versuri ce desenează un arc al emoției artistice, — de la oda entuziastă adusă iubirii, trecînd prin treptele amărăciunii, regretului, pustiului sufletesc, și revenind simetric la primul imn, care răsună însă, prin prisma acestei evoluții, doar ca un ecou

al sentimentului inițial, — capătă o transpunere muzicală pe cît de directă, pe atît de abil gîndită : arcul muzical (un fel de lied mare, pe schema A-B-C-D-A-) începe cu tendințe seriale care sugerează infinitul astral al iubirii, coboară în sfera tonalului și modalului, cu un colorit arhaizant potrivit stilului versurilor, și revine la atmosfera inițială, ușor modificată ritmic și armonic : succesiunile de versuri, lieduri, atmosfere, stări sufletești, decurg firesc, într-o sudură organică, în care rolul pianului este esențial (se remarcă, în special interludiul în stil imitativ dintre al doilea și al treilea cîntec). Inteligența muzicală și puritatea glasului sopranei Emilia Petrescu care a fost acompaniată la pian de compozitoare, s-au impus din nou, în interpretarea acestui ciclu de lieduri.

Doru Popovici, inspirîndu-se de asemenea din lirica lui Labiș, prezintă în ciclul de *„Cîntece antirăzboinice"*, un alt aspect al liedului românesc : cel militant. Din acest ciclu, Martha Kessler (acompaniată de Victoria Șefănescu) a cîntat, cu o vie participare emoțională, două lieduri : *„Subiect de bocet"* — piesă bazată pe o celulă intonațională de bocet popular, stilizată și prelucrată într-o formă ce oscilează între cea strofică și cea de lied tripartit, cu obsedante reveniri de recitativ și energice exclamații de protest, — și *„Drumul"*, imagine poetico-muzicală a prefacerilor care au schimbat viața țării. Liedul *„Inscripție"* (prezentat în aceeași interpretare) ni s-a părut o lucrare mai realizată în acest gen, în care compozitorul a avut incontestabile succese ; versul și lumea de imagini a lui Tudor Arghezi, traduse în formule intonaționale scurte, abil însăilate într-o recitare cîntată și colorate cu multă plasticitate de pian, au prins un contur muzical mai expresiv, mai apropiat de cerințele liedului.

Pătrunzînd, de asemenea, în lumea versului arghezian, compozitorul Adrian Rațiu i-a căutat potențarea printr-o viziune muzicală diferită, apelînd la soluții nu mai puțin interesante și originale. Arta Florescu (la pian : Martha Joja), printr-o interpretare bine gîndită, a reliefat dozarea mersului către plenitudinea vieții din liedul *„Răscruce"*, ca și trista apăsare a singurătății din liedul *„S-aștept"*.

O rezolvare muzicală deosebit de interesantă a găsit-o tînărul Nicolae Brînduș, în transpunerea muzicală a liricii arghezience. În cei trei *„Psalmi"* care s-au cîntat din ciclul de șapte piese purtînd acest titlu, compozitorul se apropie de atmosfera arhaizantă a versurilor, prin originala mînuire a unui stil recitativ intens melismatizat, într-o scriitură modală, — cu predominanță diatonică în *Psalmii I și V*, sau cromatică în *Psalmul* II, — pe alocuri impulsionat de o ritmică folclorică *(Psalmul* II), — toate aceste elemente purtînd un îndepărtat colorit de cîntare monodică de strană, punctată coloristic de pian. În interpretarea sa, baritonul Vasile Micu a intuit și a redat — pe alocuri cu un real aport creator — atmosfera specifică acestor interesante piese vocale.

Aceluiaș interpret îi revine meritul de a fi prezentat în primă audiție cele două *„Cîntece de dor"* pe versuri de Lucian Blaga (cu o mențiune specială pentru aprofundarea lirismului din liedul *„Dorul, dor")*, cu care tînărul compozitor clujean Dan Voiculescu își anunță participarea la genul liedului.

Cele două grupări de *„Cîntece nipone"* (*„Trei cîntece de gheise"* pe versuri anonime și *„Trei pasteluri"* pe versuri de poeți clasici japonezi din sec. VII—XI), aruncă noi lumini asupra valoroasei creații vocale a compozitorului Tudor Ciortea și a celei contemporane românești. Cele două tendințe care stau la baza lor : inspirația din bogăția de trăiri și imagini a liricii universale — oricît de depărtată în timp și spațiu, — și cea de a întregi potențialul sonor și expresiv al cuplului voce — pian prin contribuția mai multor voci și instrumente întrețesute într-o scriitură în care omofonia se echilibrează cu polifonia (piesele sînt scrise pentru terțet vocal feminin, violoncel și pian), se întruchipează artistic în aceste originale *„Cîntece nipone"* ; delicatețea, conciziunea, profunzimea sentimentelor discret exprimată printr-o aparentă simplitate a mijloacelor de expresie (cu o notă predominant lirică în prima grupare și mai dramatică în cea de a doua), — trăsături derivate parcă din esența sensibilității și a artei Extremului-Orient, — constituie farmecul acestui ciclu vocal-instrumental. În interpretarea lor, trio-ul vocal alcătuit din Emilia Petrescu, Viorica Cortez Guguianu și Martha Kessler, Alfons Capitanovici la violoncel și Martha Joja la pian, au înțeles subtilitatea lor, adoptînd o muzicalitate și o intensitate sonoră și expresivă adecvate conținutului lor.

Poemul pentru orchestră, cor și elemente de mișcare *„Crengile"* — cu care s-a încheiat concertul, — reprezintă o nouă investigație în domeniul lărgirii mijloacelor de expresie ale liricii vocale și în același timp, o reușită în creația tinerei compozitoare Carmen Petra Basacopol. Sensul poetic și filozofic al versurilor Marianei Dumitrescu, — bazat pe legătura suflet-natură-cosmos, — se aprofundează și se amplifică, de astă dată, prin contribuția coordonată, bine echilibrată, a recitării dramatice și corale, a cîntării corale, a coloritului orchestral și, în sfîrșit, a mișcării scenice, — creînd imagini vizuale și muzicale de o aleasă plasticitate. Ele au fost redate cu o entuziastă participare de recitatoarea Eliza Plopeanu, și de corul și orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu" conduse de Grigore Iosub (dirijorul corului : Iovan Miclea), sub îndrumarea regizorală a Anei Molnar.

M. POLADIAN

Amorul doctor și O noapte furtunoasă

Formula asocierii „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu cu „Noaptea furtunoasă" a lui Paul Constantinescu în același spectacol ni s-a părut o idee fericită, în cadrul Festivalului, cînd Opera Română primea, mai mult decît altădată oaspeți străini, dornici să ne cunoască muzica, să ia act de existența unui gen de operă comică românească originală. O anumită înrudire determinată nu atît de elemente de stil sau de tehnică, ci de concepția generală, cu puternice rădăcini în cultura noastră, conferă spectacolului o unitate în care deosebirile de tratare a materialului sînt firește în funcție de o serie întreagă de parametri : subiectele abordate nu se află printre cei de neglijat.

Inspirîndu-se dintr-o comedie a lui Molière, Pascal Bentoiu realizează un spectacol muzical în care tradiția și noul sînt îmbinate cu măiestrie, concurînd la realizarea unei versiuni moderne de comedie dell'arte. Apelarea la o serie de ritmuri moderne de dans, care înlocuiesc

vechiul menuet și gavota, parodierea stilului operei romantice, toate mijloacele de expresie folosite de compozitor urmăresc o linie clară, trasată cu mult umor și spirit, într-o manieră personală. Compozitorul, semnînd și libretul, a reușit în acest fel să-și realizeze intențiile, oferind publicului o operă contemporană de o vervă deosebită.

În montarea de la Opera Română, regizorul George Teodorescu care a arătat în nenumărate ocazii afinități cu spectacolul de comedie a urmărit îndeaproape intențiile compozitorului — libretist, stăruind în ideea reliefării spontaneității și libertății specifice comediei dell'arte. Într-un decor simplu, liniar, semnat de Ion Ipser, jocul actorilor—cîntăreți se desfășoară firesc și în nici un moment nu am avut impresia vreunei complicări a evoluției scenice.

Experiența Iolandei Mărculescu (Lisette) și a lui Constantin Gabor (Sganarelle) s-a vădit încă o dată în această operă.

Multiplele resurse vocale și scenice ale Iolandei Mărculescu puse în valoare de un rol foarte complex i-au adus acesteia un succes de prestigiu. La rîndul său, Constantin Gabor ne-a apărut același cîntăreț valoros, dublat de un actor cu o paletă extrem de diversă.

Cuplul Lucinda — Lorenzo a beneficiat de aportul unor talentați absolvenți ai Conservatorului — Victoria Bezetti și Vasile Moldovan — care promit frumoase realizări.

Trebuie să amintim de asemenea evoluția doctorilor — Marcel Angelescu, Alexandru Vîrgolici, George Mircea, Jean Bănescu, — ca și prezența plastică a personajului mut, valetul, dansat de Gheorghe Căciuleanu.

Transpunînd în muzică celebra comedie caragialescă, Paul Constantinescu a reușit să păstreze nealterat geniul marelui nostru scriitor. Opera „O noapte furtunoasă" este plină de ironia lui Ion Luca Caragiale de vervă și umorul său, de virulența criticii sociale.

La toate acestea se adaugă contribuția compozitorului care, din fragedă tinerețe a fost contaminat, am putea spune, de ironia creatorului lui Jupîn Dumitrache și Rică Venturiano.

Cunoașterea totală a „Nopții furtunoase" i-au asigurat libretistului Paul Constantinescu o reușită absolută în realizarea conversației muzicale a personajelor operei.

Compozitorul a realizat o muzică mereu actuală, folosind o capodoperă mereu actuală a dramaturgiei românești.

Întreaga construcție muzicală, în care orchestra comentează în chip măiestrit ideile, fără a întuneca nici o clipă nimic, a fost realizată în mod strălucit de echipa de cîntăreți. Regizorul Jean Rînzescu s-a menținut mereu aproape de partitura muzicală, în transpunerea scenică a conflictului. Cadrul realizat de Theodor Kiriacoff-Suruceanu a ținut seama de necesitățile operei și a permis punerea în valoare a fiecărui moment.

Merite deosebite revin tuturor cîntăreților, Jean Bănescu (Jupîn Dumitrache), Valentin Loghin (Nae Ipingescu), George Mircea (Chiriac), Valentin Teodorian (Rică Venturiano), Zoe Dragotescu (Veta), Magda Ianculescu (Zița).

O contribuție importantă la reușita acestui spectacol de opere comice românești a avut desigur dirijorul Mircea Popa, care a imprimat întregului ansamblu de artiști acea nuanță de rafinament cu care ne-a obișnuit.

V. POPESCU-DEVESELU

Baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta

O îmbinare între seriozitatea adevărurilor sociale și umor, între fantezie și realitate, între dragoste pentru copii și tot ceea ce clintește fericirea lor — „Prinț și cerșetor" poate cea mai cunoscută povestire a lui Twain, este ca un dar pe care copilăria îl primește și pe care orice vîrstă îl păstrează cu căldură. Înclinat îndeosebi spre literatura muzicală pentru copii, compozitorul Laurențiu Profeta a scris partitura muzicală a baletului „Prinț și cerșetor" după un libret de Ionel Hristea și Oleg Danovsky, cu dăruire, cu pasiunea pe care o poți avea numai în fața unor lucruri pe care știi că trebuie să le realizezi bine. După libret și muzică, coregrafia lui Oleg Danovsky s-a îndreptat spre reliefarea caracterului contemporan al spectacolului. Tehnica tradițională a fost lărgită, totul este pus în slujba expresiei, a ideii. Dincolo de pitorescul scenelor de iarmaroc, de taverne sau curte regească, dincolo de prinț și cerșetor deveniți pentru cîteva zile cerșetor și prinț, s-a dezvăluit fondul uman al spectacolului. De altfel, scenografia Ofeliei Tutoveanu, soluțiile sale de simbol, de redare a lumii prin prizma psihologiei copilului înclinat totdeauna să hiperbolizeze dimensiunile, slujesc din plin această idee. Nici în muzică, nici în scenografie, atmosfera de epocă nu devine un canon. Ea este un fond, o culoare, care se simte dar pe care se brodează autenticitatea, ușurința relevării ei.

Cu anumite modificări (reducerea unor momente care lungeau spectacolul), baletul „Prinț și cerșetor", recentă premieră a ultimei stagiuni, se prezintă în Festival, vivant, foarte pitoresc, mult colorat, un spectacol tineresc care-ți place. Luminița Dumitrescu, excelentă în Tom Canty, respectiv prințul Eduard, — mobilă, cu atenție deosebită pentru expresia feței, a ochilor, a gesturilor, creează partitura rolului principal cu dezinvoltură, cu mult firesc. Am reținut din distribuție cel de-al doilea copil Ioana Negutz — de asemeni, expresivă, vioaie și Johny Kenty — tatăl lui Tom — Adrian Gheorghiu, cu o interesantă putere de a-și ridiculiza brutalitatea personajului. Petre Ciortea — oșteanul, Cristina Hamel — logodnica lui, Simona Ștefănescu — mama lui Tom, fiecare dintre ei au adus ceva nou pentru conturarea personajelor cu un plus de degajare, de simplitate. Baletul lui Laurențiu Profeta este unitar. Tabloul de început, care oglindește caracterul mizer al lui Tom, cu lumea care trece indiferentă pe stradă, timpul care curge — este parcă un leitmotiv al lucrării ; același timp se deapănă în fastul care-l plictisește pe micul prinț, Eduard. Muzica conturează gestul lui Tom, gestul lui Eduard. Tavernă, palat, cocioabă, străzi, temniță, serbări... fiecare dintre aceste scene sînt străbătute parcă de cele două simboluri, de cele două lumi : a micului cerșetor, a micului prinț.

SMARANDA OȚEANU

Valentin Gheorghiu
Ion Voicu
Antal Dorati

În Festivalul „George Enescu", o seamă de concerte au stîrnit un viu interes. Ne vom referi, între altele, la muzica lui George Enescu, apreciată și prezentată de doi dirijori de renume mondial : Antal Dorati și Zubin Mehta.

Traiectoria dirijorală a lui Dorati este prestigioasă. De origine maghiară (s-a născut în 1906 la Budapesta), Dorati, care a avut ca profesori pe Bartok, Kodaly, Weiner, dirijează dela vîrsta de 18 ani.

Pe rînd dirijor la Dresda și Münster apoi la Paris, Florența, Barcelona și Monte Carlo, Dorati s-a stabilit, după lungi turnee de concerte întreprinse pretutindeni, în Statele-Unite.

A fost mai întîi dirijor la New Opera Company din New York, a organizat orchestra simfonică de la Dallas din Texas iar, apoi succedînd lui Mitropoulus, a fost între 1949—1960 conducătorul orchestrei simfonice din Minneapolis. Solicitat la festivalurile internaționale, Dorati a fost în vremea din urmă dirijor la B.B.C. (Londra) iar în prezent la Filarmonica din Stockholm.

Este de arătat că în repertoriul său, deosebit de vast au figurat, mai de mult, și cele două Rapsodii de George Enescu, compozitor a cărui muzică o apreciază mult.

Consecvent, Dorati a prezentat, conducînd Filarmonica „George Enescu", Suita a II-a în do major pentru orchestră — fapt pe care îl relevăm cu un sentiment de caldă simpatie. Căci nu este vorba de un simplu act de curtoazie circumstanțială. Muzician subtil, Dorati a studiat și aprofundat muzica lui George Enescu, pînă la punctul de a și-o fi însușit-o atît de bine încît a dirijat Suita pe de rost. Foarte dinamic, foarte viguros și insuflînd orchestrei și publicului acel sentiment, atît de necesar, al certitudinii dirijorale, preocupat numai de redarea muzicii, cu precizie și în profunzime, fără gesturi de suprafață care să vizeze decorativul și eleganța, Antal Dorati ne-a făcut să descoperim noi frumusețe ale acestei muzici clasice atît de plină de substanță, de idei muzicale și atît de bine și frumos orchestrată.

Uvertura a fost redată cu energie în acel stil fugat care o caracterizează, dirijorul relevînd cu o mare claritate planurile sonore și făcînd transparentă densitatea ei polifonică. Hieratic și cu toată gravitatea solemnă cerută, a prezentat apoi *Sarabanda*, în contrast cu prima parte a suitei, după care *Giga* a fost redată cu o ritmică de o asemenea vitalitate că ne-a amintit de minunatele clipe cînd o ascultam sub bagheta răscolitoare și incisivă a autorului însuși. Într-un tempo moderat, foarte just, a înfățișat *Menuetul grav* și cu multă expresivitate *Aria* (andante mesto) a cărei notă tristă a fost redată cu acea nostalgie enesciană pe care Dorati a înțeles-o și simțit-o atît de profund. Remarcabilul dirijor a încheiat Suita în sonoritățile atît de rapide și antrenante ale cunoscutei Bourrée, Enescu afirmînd odată mai mult, în această *Suită* atașamentul său față de marii clasici și formele dansante pe care Lully, Pachelbel, Bach, le-au promovat cu stăruință. Ne-a impresionat chipul desăvîrșit în care Dorati a stăpînit Suita, exigențele sale minuțioase față de orchestră și realizarea impunătoare a lucrării care, dacă pentru interpret a fost o primă audiție, sîntem convinși că nu va fi și ultima. De altfel a afirmat că i-a plăcut mult, găsind-o foarte frumoasă și plină de interes.

Cu nedesmințit și exemplar sentiment afectuos, Dorati a dirijat și *Concertul pentru orchestră* de Bartok. Fostul elev și colaborator care a popularizat pretutindeni, în concerte publice și în înregistrări, opera marelui compozitor, a realizat o interpretare a concertului pe care o socotim excepțională ; poate cea mai bună din cîte cunoaștem. Nu vom insista asupra unor implicații cu caracter programatic ale lucrării ci vom cita mai întîi unele elemente de ordinul rafinamentului orchestral pe care Dorati le-a solicitat stăruitor și care au avut un rol principal în crearea climatului specific bartokian : cîntul subtil, în piano, al violinelor, surdina impusă alămurilor, suava expresie a clarinetelor și în genere a lemnelor, precizia matematică a percutanților. Am apreciat, în mod deosebit, acel „Joc de doi" (Giocco delle Coppie), din partea a doua, atît de corect ritmat în ciuda diversității sale metrice, cu rezonanțe de jocuri ardelenești, precum și atmosfera întunecată, la răstimpuri tragică, creiată în *Elegie* (partea a treia). Spiritul popular al unor cîntece de joc din *Intermezzo interrotto* ca și vehemența finalului au fost redate de Antal Dorati cu mult avînt și totodată cu o adîncă înțelegere ceea ce a contribuit la conturarea uneia dintre cele mai pregnante imagini despre muzica lui Bela Bartok. Enescu și Bartok au constituit numitorul comun al programelor celor două concerte succedente, diferențiate doar prin lucrările prezentate de Valentin Gheorghiu și Ion Voicu. Niciodată nu vom spune că am ascultat prea des o lucrare cîntată de Valentin Gheorghiu. Este atîta avînt nobil și pasionat în tot ceea ce face Valentin Gheorghiu, o asemenea maturitate de gîndire și bun gust în interpretările sale încît am salutat cu simpatie aducerea Concertului nr. 1 în do major pentru pian și orchestră de Beethoven, redat în cel mai adecvat stil și cu acea distincție care constitue una din caracteristicile artei sale.

La rîndul său, Ion Voicu a cîntat Concertul de Mendelssohn-Bartholdy cu furtunoasă juvenilitate și cu bravura-i violonistică pe care i-o apreciem mult.

Și ca acompaniator, Dorati a strălucit prin tact, pondere și o sigură stăpînire a ansamblului orchestral.

Concertele dirijate de Antal Dorati s-au înscris indiscutabil printre manifestările „de vîrf" ale Festivalului.

Radu Aldulescu
Kurt Masur

Printre oaspeții care s-au afirmat cu succes în cadrul Festivalului s-a aflat și dirijorul Kurt Masur din R.D. Germană. Format la școala apreciatului șef de orchestră Heinz Bongartz, stăpînind de asemenea două instrumente importante cum sînt pianul și violoncelul, Kurt Masur a fost, începînd din 1948, dirijor al Teatrului Muzical din Halle, al operelor din Erfurt și Leipzig, al Filarmonicii din Dresda și al Operei comice din Berlin. La noi e cunoscut din 1964, cu prilejul unui turneu de concerte.

Dirijînd Filarmonica „George Enescu" a înscris în program Concertul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduță. Este lăudabil chipul temeinic în care maestrul german și-a însușit această lucrare, atît de cantabilă, de luminoasă, în care aflăm rezonanțele puternice ale melosului popular românesc. Am apreciat plenitudinea sonoră cu care a fost realizat unisonul inițial, acel cîntec doinit care se mută, după aceea, într-un cîntec ca de joc. Dirijorul a găsit nota cea mai potrivită, de duioșie, a cîntecului de leagăn atît de cantabil din partea a doua, comunicînd apoi Rondo-ului final toată voioșia, robustețea și avîntul, evocatoare ale unui dans popular. Kurt Masur, care s-a identificat perfect cu exigențele acestei partituri în care specificul nostru național este foarte afirmat, a acompaniat apoi cu tot tactul, discreția și atenția pe Radu Aldulescu, în Concertul pentru violoncel și orchestră în do major de Haydn. Această lucrare descoperită la Muzeul național din Praga abia în 1961 și prezentată la noi în primă audiție de Radu Aldulescu, a fost interpretată în cel mai bun stil, cu o ținută artistică exemplară care ne-a purtat gîndul la aprecierile de peste hotare asupra personalității remarcabilului nostru interpret, socotit azi, împreună cu Rostropovici, unul dintre cei mai de seamă violoncelișți contemporani. Ceeace e de relevat la Aldulescu este acea seninătate olimpiană cu care a cîntat, foarte adecvată Concertului de Haydn, cu nimic mai prejos decît binecunoscutul Concert în re major al aceluiași compozitor.

A fost o dilecțiune superioară urmărirea interpretului, cursivitatea cu care a expus discursul muzical, sublinierea momentelor de tandrețe, de efuzie lirică, în care totul decurgea nesilit, fără efort, fără frămîntare. Dacă au existat în partea mediană unele pasaje dramatice, acestea au fost prezentate cu o noblețe care rămîne semnul distinct sub care se desfășoară arta interpretului nostru. Am dori să arătăm, de asemenea, capacitatea-i de a ne emoționa prin naturalețea și sinceritatea cu care cîntă și chiar acele crescendo-uri de intensitate sonoră realizate dela cel mai fin pianissimo pînă la un sunet forte, bine nutrit, au apărut investite cu o anumită tensiune emoțională. Și am vibrat și noi la vivacitatea înfrigurată cu care a prezentat finalul concertului, mișcare în care Haydn îl prevestește pe Mozart. Cele mai calde aprecieri, de asemenea, pentru gingășia acompaniamentului Filarmonicii „George Enescu" care, condusă de mîna expertă a lui Kurt Masur, a lăsat locul de prim plan solistului, așa cum se cădea.

În încheierea acestui frumos concert : Simfonia I-a de Brahms. Nimic nu se poate spune, credem, mai elogios, pentru Kurt Masur, decît afirmînd că ne-a prezentat monumentala lucrare reliefînd arhitectura ei mare într-o manieră clasică, păstrînd timpii cei mai potriviți și acel stil caracteristic brahmsian cu care ne-au deprins, cu zeci de ani în urmă, maeștri ai baghetei ca Richard Strauss, Felix Weingartner, Bruno Walter.

J.-V. PANDELESCU

Van Cliburn
Mircea Basarab

Din totdeauna, rolul interpretului a avut înțelesuri variate, uneori cedînd gustului publicului, alteori contribuind la formarea lui. Astăzi, funcția interpretului a evoluat în mod considerabil ; cu alte cuvinte, el este apreciat ca un factor avînd o funcție activă asupra sensibilității publicului și acționînd ca un mesager declarat în îndeplinirea credinței sale artistice.

Pianistul american Van Cliburn — acest tînăr „leu al pianului" — cum l-a denumit critica americană, s-a înfățișat publicului bucureștean ca un strălucitor virtuoz.

Îndeobște, sîntem înclinați să vedem într-un virtuoz un fenomen al civilizației moderne. Dar muzicienii virtuoși au existat în toate timpurile — și, analizînd lucrurile cu atenție, constatăm că virtuozitatea nu este un fenomen atît de recent. Ea s-a născut în momentul în care violonistul, cîntărețul, pianistul, s-a singularizat de semenii săi, datorită îndemînării sale tehnice, facultății de a emoționa, precum și datorită faptului de a fi stimulat de admirația unui auditoriu cucerit, care vede în arta interpretului virtuoz, un miracol al timpului.

„Cariera" pianistului Cliburn începe la 3 ani și primește prima încununare artistică la vîrsta de 12 ani — Premiul Statului Texas. În anii următori, acest virtuoz „stupefiant" cucerește noi distincții : în 1947, premiul „National Music Festival Award", în 1954, premiul fundației Leventritt și — în sfîrșit, în 1958 — o înaltă distincție care l-a ajutat să urce cu rapiditate treptele gloriei mondiale : premiul întîi la Concursul Internațional Ceaikovski de la Moscova.

Profilul pianistic al tînărului Cliburn stîrnește simpatia și admirația ascultătorilor de pretutindeni. Integritatea sa artistică, inteligența sa mereu trează, precum și multiplele sale calități pianistice — un mecanism fără cusur, forță și justețe de atac, o pedalizare subtilă și, în plus, acea agreabilă dezinvoltură în fața instrumentului, ne indică pe pianistul înnăscut.

Interpretarea sa este gîndită și se desfășoară după un plan chibzuit cu minuțiozitate ; nici o latitudine nu este lăsată în seama acelei inspirații spontane, care izbucnește și se înflăcărează în contact cu publicul.

Astfel, discursul muzical se proiectează cu claritate, precizie și transparență, de sub degetele sale miraculoase degajîndu-se o fluență muzicală aproape castă.

Analizînd obiectiv natura tehnicei sale instrumentale, aflăm o redare a textului muzical, în care toate detaliile partiturii se bucură de o atenție scrupuloasă, ceea ce ar putea servi drept model multor tineri pianiști. Tușeul său sigur, sonoritatea sclipitoare ce reliefează plastic imaginile muzicale, mîna — cînd ușoară ca pana, cînd robustă ca un resort de oțel — dăltuiește fraza muzicală, realizînd perfect în execuție o concepție ce apare logică.

Merită să mai fie semnalată și rezistența sa fizică, această declanșare de forță fără efort, fără duritate sau rigiditate ; a cînta un program atît de lung — dintr-o trăsătură — și fără urmă de oboseală nu este la îndemîna oricărui pianist — concertist.

Recitalul de pian Cliburn, susținut în Sala Mare a Palatului R.S.R., în ziua de 11 septembrie a.c., s-a deschis cu un număr de cinci piese brahmsiene.

În ale sale Intermezii, Rapsodii sau Balade, Brahms se evidențiază ca un maestru al formelor mici, în care toarnă pasionatele sau blîndele, însoritele sau sumbrele sale vibrații meditative. Trăsături elegiace, sau rezonanța unui glas ce acceptă resemnarea se fac uneori auzite din scoarțele acestor delicate tipare.

Din ciclul de 6 piese pentru pian — op. 118 —, am ascultat Intermezzo Nr. 1, în care profilează parcă umbra lui Schumann, a acelui Schumann din Fantezia în la minor. În continuare, Intermezzi Nr. 2, amintind de acel Schubert din „Momente muzicale", și, în sfîrșit, Intermezzo nr. 6 în mi bemol minor, această pagină cu jocul ei de umbre și lumini, care încheie ciclul, sub impresia unei pătrunzătoare și aproape tragice melancolii.

Aceste pagini — adevărate confesiuni muzicale — ni-l arată pe omul și muzicianul Brahms, învăluit de întreg misterul personalității sale complexe, demnității sale expresive, discretei sale rețineri sufletești.

Nu am așteptat să descoperim, în interpretarea lui Cliburn, elanurile afectuoase ale unui Schubert, confidențele sentimentale ale „Cîntecelor fără cuvinte" de Mendelsohn, sau elanurile pasionate ale unui Chopin ; dar am dorit ca în redarea acestor pagini, în care autorul se mărturisește pe sine cu o apreciată reținere, din care străbat însă bătăile unei inimi calde, să auzim ceea ce Brahms numea atît de simplu și frumos : „sich aussingen" ! (a se cînta pe sine, a se mărturisi prin cîntec).

Eroica Baladă în sol minor din același ciclu, ca și vehementul Capriccio op. 116 nr. 3, interpretate cu energie și simț al poeziei în părțile mediane, au întregit prima secțiune a recitalului.

Atunci cînd ne aflăm în fața sonatei op. 57 de Beethoven — Appassionata — una din paginile cele mai bogate de semnificație ale geniului beethovenian, reprezentînd deopotrivă „o capodoperă de logică și o capodoperă de pasiune", avem sentimentul de a scruta una dintre cele mai înalte culmi din istoria sonatei ; trebuie să ne gîndim că pentru a putea reda auditorilor imaginea de ansamblu a măreției acestei opere, e nevoie de timp și maturitate artistică.

Desăvîrșita măiestrie tehnică trebuie să fie completată cu capacitatea de a da o unitate vastelor sale contururi, pregătind fiecare gradație, fiecare culminație.

„Ca să fii în stare să redai pe Beethoven — scria Wagner — trebuie să ai puterea de a crea odată cu el".

Această idee a lui Wagner explică sursa dificultăților de interpretare a creației Maestrului de la Bonn.

Ca beethovenian, Cliburn adoptă o ținută interpretativă, care evită libertățile de expresie, opunînd desfășurării monumentale a edificiului sonor, o extremă sobrietate și pondere în expunere.

Calea spre interpretarea creației Titanului, ni se pare cel mai bine deslușită de către marele pianist Edwin Fischer :

„Interpretul — este de părere Fischer — ar trebui să se strecoare între Scilla și Caribda, adică nici să se destăinuiască nemăsurat pe sine prin muzica Maestrului, nici să se pietrifice printr-un respect exagerat".

Între calea de a folosi limbajul beethovenian pentru a-și exprima propria sa pasiune și cea de a urma întocmai notațiile partiturii, se pare că tînărul pianist a înclinat mai mult spre cea de a doua.

Dar conținutul psihic al acestei răscolitoare drame interioare — excepțională prin tensiunea sa neîntreruptă, prin unicitatea formei, prin arhitectura sa monumentală — nu i-a fost încă pe deplin dezvăluit tînărului virtuoz. Cîștigînd timp și experiență artistică acumulate treptat, el va reuși desigur să tălmăcească, cu toată profunzimea, măreția acestui monument beethovenian, căruia Maestrul îi acorda locul întîi printre sonatele sale.

Dacă lumea beethoveniană rămîne încă un orizont ce trebuie scrutat, să ne îndreptăm atenția spre muzica modernă, domeniu în care Cliburn se simte la largul său.

Arta interpretului, forța sa cuceritoare, impetuozitatea masivă, dar care nu exclude căutarea unor nuanțe dinamice delicate, și-au dat liber curs în paginile consacrate literaturii moderne a pianului.

Cliburn a interpretat cu o muzicalitate firească, cu o fină înţelegere, inteligenţă şi gust sigur, Sonata a 6-a de Prokofiev — lucrare care a răsunat pentru prima oară în 1940, în execuţia impetuosului Richter.

Van Cliburn a demonstrat multe calităţi necesare interpretării creaţiei lui Prokofiev : energia bărbătească, un dinamism impetuos, farmec şi fineţe, un avînt nemărginit al virtuozităţii şi o simplitate pregnantă a imaginii artistice.

Am ascultat cu deosebită plăcere, într-o versiune plină de convingere şi autenticitate, Sonata op. 26 de Samuel Barber — unul din compozitorii americani cei mai prezenţi în peisajul universal al muzicii contemporane.

Pianişti de renume mondial ca W. Horowitz, au contribuit prin interpretările lor la faima internaţională a acestui compozitor.

Sonata op. 26 pentru pian l-a antrenat pe autorul ei pe o linie de evoluţie logică, marcînd drumul parcurs de la o perioadă neo-romantică, înspre zonele dodecafonismului clasic.

În această lucrare, Van Cliburn ne-a fascinat prin uşurinţă, echilibru, forţă şi o mare independenţă polifonică ce face posibilă — oricare ar fi tempoul — menţinerea diversităţii liniilor melodice (ca de pildă în partea a IV-a a Sonatei : Fuga — Allegro con spirito).

Recitalul Cliburn a avut un uriaş succes, bine meritat.

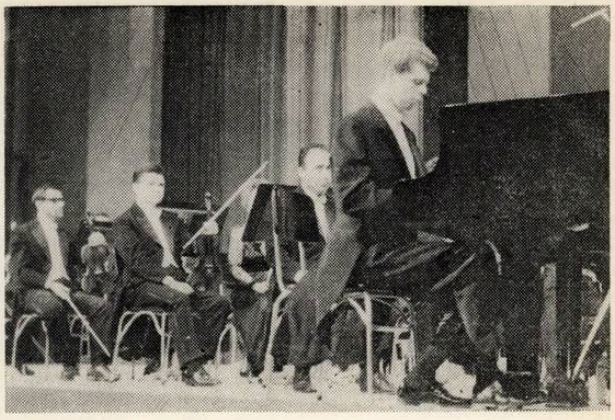
Poate că totuşi, în ziua în care, întorcîndu-şi atenţia de la minuţiosul travaliu de detaliu pianistic, o va îndrepta spre a descoperi frumuseţea indivizibilă a operei muzicale în ansamblul ei, atunci excelentul virtuoz, care se bucură de aprecierea ascultătorilor de pretutindeni, va deveni un mare muzician al timpului nostru.

„Artistul răspunde de muzica pe care o execută — spune Pablo Casals. El trebuie s-o dăruiască şi chiar s-o plăsmuiască din nou dacă este nevoie. Adevăratul respect faţă de muzică înseamnă să-i dai viaţă. Asta e prima poruncă" !

HILDA JEREA

★

Este neîndoielnic că una dintre apariţiile aşteptate cu cel mai mare interes la actualul Festival a fost şi aceea a pianistului american Van Cliburn. Publicul nostru voia să-l asculte pe „viu", să-l vadă pe cel a cărui faimă se răspîndise fulgerător în 1958, cînd cîştigase premiul I la prestigiosul concurs de interpretare Ceaikovski. Dacă Cliburn era un tînăr neformat artistic, a cărui viitoare evoluţie stătea sub semnul întrebării, în Festival el s-a înfăţişat melomanilor noştri pe deplin cristalizat, specificul personalităţii sale fiind acum perfect conturat. Timpul, maturitatea, vor urma să aducă doar o consolidare, o perfecţionare a acestui specific căci Van Cliburn, în faţa numeroaselor drumuri posibile l-a ales pe al său odată pentru totdeauna. De aceea el poate fi definit, caracterizat, fără ca acest act să aibă caracterul unei prognoze,



O parte a portretului Cliburn, deşi nu cea mai importantă, (de fapt mai mult schiţa portretului decît portretul propriu zis) a căpătat contururi la primele sale două apariţii cînd, acompaniat de orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijată de Mircea Basarab, a interpretat Concertul nr. 3 în re minor pentru pian şi orchestră — op. 30 de Rahmaninov. Alegerea acestei lucrări concertante nu este cîtuşi de puţin întîmplătoare şi trebuie privită ca o preferinţă manifestă a pianistului pentru lucrările scrise într-o manieră pregnant pianistică. Aici s-a putut desfăşura în tot ce are mai bun, în toată strălucirea, talentul celui pe care André Cluytens l-a numit „un virtuos stupefiant". Au fost suficiente cîteva măsuri din prima parte a concertului (Allegro ma non tanto) pentru a avea senzaţia că artistul îşi domină instrumentul — la propriu şi la figurat. Forţa, calmul, siguranţa superbă cu care mîinile sale alergau pe tastele pianului se dovedeau cu totul neobişnuite. Arpegiile se succedau ameţitoare, trilurile erau executate cu o viteză şi egalitate incredibile, în timp ce octavele păreau armonicele unei singure note — fundamentala.

În faţa unei asemenea perfecţiuni eram uneori ispitiţi să nu-i mai cerem nimic altceva interpretului şi să ne abandonăm în admiraţie pentru frumuseţea tehnicii în sine. Cu greu am reuşit să n-o facem totuşi... Partea a II-a, Adagio, ne-a dezvăluit un Cliburn senin, capabil de efuziuni lirice, dar, mai ales inteligent, echilibrat, pentru ca în partea a III-a, Alla breve, solistul să imprime discursului un dinamism debordant, cel puţin egal cu cel cerut de partitură. Uimitor este cum şi în aceste momente sunetul putea să rămînă perlat....

Pe un plan mai amplu trebuie spus că la Van Cliburn, dintre cele două sisteme, mecanic şi psihic-emotiv, primul este cel a cărui evidenţă se face mai întîi simţit, determinînd apoi apariţia şi evoluţia celuilalt. Oricît ar putea să pară de curios, Cliburn nu lasă impresia de „profesionist" al artei, el practicînd pianul cu o libertate de gust şi simţire dintre cele mai încîntătoare. Dar trebuie iarăşi precizat : toate cele spuse pînă acum nu sînt decît consecinţa începutului cunoaşterii lui Cliburn, început realizat la concerte, iar adevărata cunoaştere a fost posibilă doar după interesantul său recital, care nu intră în sfera de cuprindere a acestei cronici !

Dirijorul Mircea Basarab a fost un acompaniator ideal pentru solist, imprimînd celorlalte lucrări înscrise în program (Suita I-a de George Enescu, Simfonia simplă, de Britten și Metamorfoze pe o temă de Weber- de Hindemith) acea notă distinctă ce caracterizează personalitatea sa artistică. Filarmonica bucureșteană a cîntat, dacă nu de o manieră absolut ireproșabilă, în orice caz în așa fel încît obiecțiile ce i se pot aduce sînt neesențiale ba chiar neînsemnate în comparație cu elogiile meritate pentru vigoarea sonoră și dăruirea activă pusă în interpretările sale.

SILVIU GAVRILĂ

Friedrich Gulda

Un critic american remarca în prezența artistică a pianistului Fr. Gulda, unul din „fenomenele muzicale ale secolului XX".

Ce l-a îndreptățit pe critic să-l situeze pe acest muzician în categoria „fenomenologiei" muzicale ? Marile sale resurse instrumentale, repertoriul — deosebit de întins și de variat —, sau poate trăsăturile diferite și nu rareori contradictorii ale concepției sale interpretative ?

Am dori să remarcăm, în primul rînd, că pianistul austriac se evidențiază ca *un interpret al zilelor noastre*, însumînd în bogata și complexa sa experiență de muzician, interpret și compozitor, datele unei culturi acumulate unitar și totodată multilateral.

Dacă ar fi să apreciem numai faptul că mesajul său artistic se împlinește simultan pe aria a trei zone, cu totul diferite ca estetică — clasicismul vienez, impresionismul francez și jazzul — ne-ar fi deajuns pentru a-l situa în rîndurile marcantelor personalități muzicale ale contemporaneității.

Avînd *un stil propriu de interpretare*, plăsmuit tocmai din confruntarea celor trei „direcții" stilistice — mereu într-o interacțiune complexă și manifestîndu-se elemente dialectice ale uneia și aceleași unități interpretative —, Fr. Gulda a ajuns în arta sa la o interesantă *sinteză* care poartă neîndoios pecetea unui artist *autentic*. Ca o neobosită albină, el extrage din cromaticul peisaj floral — ce se întinde de la Mozart la stilul improvizatoric de jazz — una și aceeași sevă, cu care va „poleniza" propriul său stil.

Ce trăsături caracteristice se desprind cu pregnanță din evantaiul de impresii lăsate de aparițiile lui Gulda pe estradele de concert și care sînt componentele de bază ale „materiei", datele acestui „aliaj" și ale dominantelor sale ?

De la clasicii vienezi — simplitatea și naturalețea muzicianului pentru care muzica a devenit un limbaj tot atît de familiar ca și vorbirea.

De la impresioniștii francezi — darul de a putea fixa prin momente de elevată poezie și evocări sonore, imagini vizuale.

Din sfera jazzului — un ritm impecabil, cu o precizie inexorabilă, cedînd rareori, pentru a reveni cu pulsația sa febrilă și obsedantă.

Așa fiind, arta lui Gulda reprezintă o valoare generală, fiind totodată profund particulară, specifică.

Repertoriul acestui interpret, cum am mai spus-o este foarte larg, iar capacitatea sa de întruchipare a celor mai variate stiluri este foarte cuprinzătoare.

El stăpînește pe deplin toate însușirile interpretului consacrat : „pîrghiile" agogicii, dinamicii, intensității, timbrului.

Valoarea actului său interpretativ nu rezidă în elocința de dragul elocinței, ci în autenticitatea și caracterul direct al puterii de convingere.

Poate că nu întotdeauna sîntem de acord cu acel „tip", caracter, stil al expresivității intonaționale — diferit uneori de cel al compozitorului — și care, după părerea sa, dezvăluie cel mai bine conținutul lucrării ; ceea ce ne convinge însă pe deplin, este atitudinea fermă, crezul în versiunea pe care și-a ales-o.

În interpretările sale, Gulda nu se arată impasibil sau supus, ci dimpotrivă, toată muzica sa este saturată de inițiativă creatoare.

Se poate vorbi de o interpătrundere a factorului intelectual cu cel emoțional, a elementului obiectiv cu cel subiectiv, această interpătrundere generînd o *libertate* de exprimare inedită, dar care nu trebuie confundată cu subiectivitatea arbitrară, intenționată.

Sfidarea a tot ce favorizează succesul facil și zgomotos este caractestic acestui interpret.

Pentru a realiza o exprimare cît mai autentică el folosește adeseori procedee care nu deșteaptă un efect imediat,

emoţional. El nu se sfieşte, de pildă, să cufunde auditorul în atmosfera unor sonorităţi prelungite în *piano*, după cum nu se teme să menţină pasagii întregi într-o dinamică crescută, renunţînd la crearea de mari contraste dinamice. Departe de el orice manifestare a academismului rece, a interpretării prudente, unde „toate sînt la locul lor", dar fără acel suflu viu, uman, al imaginilor muzicale.

De altminteri, Gulda nu urmează niciodată în chip pasiv interpretările „consacrate", un drum bătătorit, o imitare a vreunui model repugnă structurii sale artistice.

Crescut şi format la izvorul clasicilor vienezi, manifestînd apoi o deosebită înclinaţie pentru literatura pianistică a impresioniştilor francezi, evoluţia lui Gulda poate fi oarecum asemuită celei a marelui pianist german W. Gieseking — subtil tălmăcitor al universului muzicii franceze.

Recitalul oferit de Gulda cu prilejul celui de-al IV-lea Festival Internaţional „George Enescu", a cuprins lucrări de Debussy şi Ravel.

Interpretînd muzica lui Debussy, pianistul austriac nu accentuează atît de mult elementele coloristice propriu zise ale partiturii, ci mai mult îl interesează atmosfera poetică a conţinutului.

Lucrul ni se pare firesc dacă ţinem seama de faptul că interpretarea operei lui Debussy cere în primul rînd, o participare imaginativă mult mai mare şi mai rafinat nuanţată, decît a cerut-o orice muzică pînă la el.

În vederea pieselor maestrului francez, Gulda se inspiră din resursele poetice şi pitoreşti ale instrumentului, luminînd aceste pagini cu originale sonorităţi şi, mai cu seamă, cu o pedalizare magistrală.

Arabescurile vaporoase, sonorităţile cristaline, atmosfera învăluită creată de folosirea combinată a pedalelor, au creat — în special în cele patru preludii — topiri de sonoritate, ecouri depărtate în care se pierdeau vibraţiile acordurilor înlănţuite. Cîntînd „Suita pentru pian", interpretul serii a pus în valoare ingeniozitatea scriiturii acestei lucrări, diversitatea mijloacelor şi savoarea ei armonică.

Fiecare linie a fost reflectată cu eleganţă, fiecare frază cizelată cu fineţe, iar întreaga sonată ne-a apărut ca un ton închegat.

Cu piesa „Reflets dans l'eau" — prima din ciclul „Images" — pianistul învinge delicata problemă a unei virtuozităţi specifice: virtuozitatea, folosită ca element coloristic, ce uneşte, echilibrează şi cristalizează raporturile sonorităţilor desfăşurate în contururi estompate, în armonii voalate.

„Pictura" sonoră din „L'isle joyeuse" — amintind de Watteau a fost luminată în toată fantezia ei sclipitoare, cu uşurinţa şi siguranţa jocului ritmic. Discursul muzical a avut un relief plin de intensitate şi elocvenţă.

Prima parte a recitalului s-a încheiat cu patru piese din ciclul de „Preludii" — una din cele mai semnificative lucrări pentru pian ale lui Debussy. Aceste piese i-au oferit interpretului prilejul de a se destinde, de a ceda maximei sale concentrări şi de a se lăsa, temporar, furat de valoarea poetică, forma concisă, puterea evocatoare, prospeţimea şi diversitatea acestor scurte poeme muzicale.

„Nu doresc ca muzica mea să fie interpretată; e de ajuns ca ea să fie cîntată", a spus într-o zi Ravel unui grup de tineri pianişti care îi solicitau sfatul revelator, capabil să descifreze secretul concepţiei sale muzicale.

Unde se situează Gulda, faţă de această declaraţie a lui Ravel, nu fără o pronunţată notă de ironie şi sarcasm?

Gulda interpretează muzica lui Ravel cu suflet, dar şi cu o lucidă inteligenţă, aceasta stabilind o disciplină în eventualele „alunecări" ale sufletului. Muzica raveliană cere pianistului să dispună de o paletă sonoră, unde este aproape imposibil să determini numărul şi diversitatea culorilor, atît sînt ele de numeroase.

Pianişti celebri ca Gieseking, Cortot sau Yves Nat reuşeau în interpretările lor raveliene, să pună în joc o asemenea paletă luxuriantă, realizînd acea „orchestrare" a pianului.

Sonoritatea lui Gulda ne-a apărut însă ca realitatea unei atitudini voite, mai sobră, mai rezervată în nuanţe coloristice.

Sonatina, cu care a început partea a II-a a recitalului, ne-a oferit exemplul unei construcţii perfecte, cu toate detaliile raportate la dimensiunile modeste ale acestei lucrări. Farmecul şi gingăşia primei părţi, eleganţa şi reveria discretă a Menuet-ului, precum şi entuziasmul juvenil al părţii a treia, sînt sentimentele a căror intimă poezie le-a exprimat cu discreţie artistul vienez.

„Titlul Valsurilor Nobile şi Sentimentale indică destul de bine intenţia mea de a compune un lanţ de valsuri după exemplul lui Schubert" — mărturiseşte autorul acestor adorabile miniaturi. Prin intermediul acestei fermecătoare lucrări, s-a creat în seara recitalului Gulda — o corespondenţă directă dintre spiritul vienez şi muzica franceză. Poate că abordînd aceste valsuri, interpretul a căutat rădăcina lor în vremuri prea îndepărtate, încercînd o filiaţiune cu spiritul valsurilor lui J. Strauss.

În unele valsuri găsim izbucniri vehemente, asperitate în armonie şi unele pete de culoare acidă, rezultînd din influxiunile armonice cu străluciri de oţel; totuşi baza acestor încîntătoare piese rămîn înrudite, ca spirit, cu confesiunea intimă a unui Schubert, poate cu cea a unui Schumann sau chiar a unui Chopin, dar nu cu valsul lui Strauss...

Într-o execuţie însufleţită, am auzit în încheierea recitalului, Toccata din suita „Tombeau de Couperin", lucrare de o culoare instrumentală deosebită, datorită procedeului tehnic constînd din repartizarea între mîini a unui motiv ritmico-melodic muşcător. Sub degetele de oţel ale interpretului, ritmul a devenit un impuls viu, un pasionat şuvoi de sunete. Strălucirea deosebită, caracterul vehement, plastic al execuţiei, este realizat de Gulda datorită ştiinţei sale de a distribui accentele ritmice, rafinate şi pline de dinamism.

În general, în rezolvarea formulelor pianistice ale lui Ravel, Gulda s-a concentrat spre însufleţirea ritmurilor, spre sublinierea discursului muzical, atît de nobil şi de capricios la Ravel. Sonoritatea, fără a îmbrăca acea haină orchestrală cu care sîntem obişnuiţi din versiunile pianiştilor renumiţi, a păstrat totuşi o transparenţă, care învăluia, nu rareori, densitatea organismului sonor.

Interpret sensibil şi rafinat, dotat cu o mare putere de stăpînire, pianistul Gulda ne-a dat prilejul să ne reîntîlnim cu incomparabila poezie a muzicii impresio-

niştilor francezi — fapt pentru care îi rămînem recunoscători. El a lăsat auditorului o puternică impresie. Considerăm că doi facori stau la baza măiestriei sale : factorul psihic — care relevă gustul, imaginaţia, logica, simţul sonorităţii, într-un cuvînt — stilul ; şi factorul fiziologic — cu alte cuvinte abilitatea instrumentală, absoluta supunere a mecanismului exigenţelor artistice ale execuţiei.

El nu pierde niciodată echilibrul dintre imaginile muzicii şi propria sa variantă. Iată de ce, în tălmăcirea sa, ascultătorii se află într-o stare de încordată atenţie şi uneori de surpriză, simţind şi gîndind împreună cu el. Gulda cîntă, desvăluie, reconsideră, pretutindeni interpretează creator şi trăieşte intens, determinînd auditoriul să vibreze, să cugete.

H. J.

Emil Simon

Festivalurile „George Enescu" pun de fiecare dată orchestrele noastre simfonice într-o situaţie fundamental diferită faţă de regimul curent de activitate. Trecerea de la ritmul săptămînal de pregătire a unui concert în cinci repetiţii, la lucrarea simultană a mai multor programe, care sînt apoi prezentate la un interval mediu de trei zile, nu a rămas fără consecinţe asupra valorii concertelor. Fără a insista asupra unor cazuri-limită din trecut (cum a fost solicitarea Filarmonicii din Arad ca orchestră de acompaniament pentru concursul din 1964), merită să fie analizată din această perspectivă participarea unora dintre orchestrele noastre de frunte la ediţia din acest an a Festivalului „George Enescu". Patru producţii aparţinînd succesiv, Filarmonicii din Cluj, orchestrei simfonice a Radioteleviziunii şi Filarmonicii „George Enescu" au fost concludente, prima apărînd excepţională — pentru o orchestră care are de altfel o certă valoare — cea de a doua situîndu-se la plafonul maxim al posibilităţilor ansamblului, ultimele două, care au fost susţinute de Filarmonica bucureşteană, fiind realizate bine, însă cu eforturi şi nu fără imperfecţiuni.

Concertul Filarmonicii din Cluj dirijat de Emil Simon a constituit nu numai un categoric succes de sală ci şi obiectul unor unanime aprecieri elogioase din partea a numeroşi oaspeţi de peste hotare, prezenţi la festival. A impus la această „mare orchestră mică" cum a denumit-o chiar solistul programului, Friederich Gulda, acea valoare de corp, exprimată prin calitatea unitară de sunet, de atac, prin echilibrul partidelor, şi în primul rînd prin aderarea în perfect consens la linia interpretativă impusă de dirijor. Desigur, toate acestea sînt rezultatul acumulărilor îndelungate în sensul unei culturi şi unui spirit de ansamblu, dar, fără îndoială, şi al unei pregătiri intense în vederea festivalului.

Emil Simon, cunoscut publicului bucureştean ca dirijor-oaspete, a apărut în postura mai concludentă de conducător al orchestrei în fruntea căreia activează permanent. Într-un asemenea caz, aprecierea valorică a ansamblului şi a dirijorului devine unitară, în nivelul de prezentare discernîndu-se capacitatea pedagogică, aceasta rămînînd calitatea hotărîtoare a şefului de orchestră. În acele mici capodopere de interpretare care au fost acompaniamentele celor două concerte de Mozart, am deslusit nu numai bunul gust şi simţul stilistic sigur al dirijorului, ci si asimilarea temeinică de către formaţie a acestor date de cultură muzicală. Dacă în deschidere, prezentarea piesei „Incantaţii" de Cornel Ţăranu a convins prin valorificarea acelui joc timbral şi ritmic de subtilă invenţie care constituie însăşi substanţa lucrării, simfonia III-a de Honegger a împlinit demonstraţia de valoare a Filarmonicii clujene. Perfect stăpînită tehniceşte, Simfonia „Liturgică" a fost restituită într-o viziune care a potenţat la maximum expresia acestei partituri. Intoleranţa faţă de aproximaţii, clarificarea planurilor, adoptarea unor tempi vii, susţinerea acelor arcuri de tensiune care străbat lucrarea, au concurat la comunicarea sensurilor răscolitoare ale simfoniei.

Solistul celor două concerte de Mozart, pianistul austriac Friedrich Gulda, a devenit în zilele Festivalului obiectul unor controverse aprinse. S-au discutat îndeosebi libertăţile care treceau dincolo de zona admisă în mod curent ca fiind a interpretabilului. Pianistul austriac îşi îngăduie îndrăzneţe derogări faţă de însuşi textul scris, scăzînd sau adăugînd; mai ales adăugînd broderii, game, arpegii etc. (Aceste intervenţii au apărut de predilecţie în părţile lente ale concertelor, şi în deosebi în cel în Si bemol major). Într-o altă pagină a revistei, cititorul poate găsi curajoasa pledoarie a lui Gulda în favoarea a ceea ce el consideră un drept al interpretului. Ceea ce trebuie spus aci cu deplină onestitate, este că Friedrich Gulda, stăpînind cu dezinvoltură proprietăţile stilistice ale muzicii lui Mozart, şi în particular cele ţinînd de ornamentică, reuşeşte în intervenţiile sale o perfectă mimare a scriiturii compozitorului. Este, aşa cum îşi doreşte Gulda, o interpretare creatoare în sensul îndrăzneţ al noţiunii, interpretul redevenind ceea ce era în practica artistică a preclasicismului şi a clasicismului : muzicianul de superioară pregătire şi viziune care întregeşte notaţia sumară a compozitorului.

RADU GHEGIU

Isaac Stern
Iosif Conta

Al doilea concert dat de orchestra simfonică a Radioteleviziunii în cadrul Festivalului, avînd ca solist pe violonistul Isaac Stern, a fost condus — trebuie subliniat chiar de la început — cu competenţă de către Iosif Conta. Dirijorul, în permanentă ascensiune artistică, nu se mulţumeşte cu un repertoriu standard ; el caută să-l lărgească permanent cu noi lucrări, mai puţin sau de loc cunoscute publicului bucureştean. Astfel, în cele două seri, am putut asculta, pe lîngă unele lucrări

cunoscute, care ocupă un loc stabil în repertoriul său ca *Vox Maris* de George Enescu, *Suita din baletul „Întoarcerea din adîncuri"*, de Mihail Jora, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Johannes Brahms, și o lucrare rar cîntată la noi, *Requiem-ul* de Gabriel Fauré.

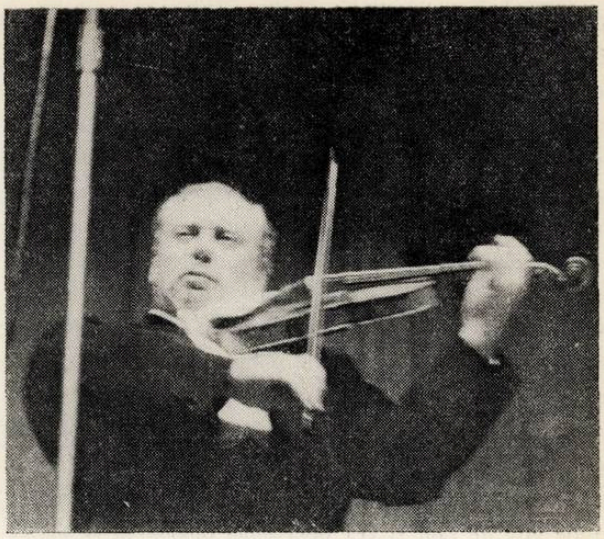
Curios acest Requiem ! Știm că în cadrul muzicii genului s-a cristalizat de-a lungul veacurilor o anumită formă, un text care a rămas invariabil. Ei bine, Fauré, un muzician de loc inovator în privința limbajului, a compus o lucrare, care, din punct de vedere al construcției, nu seamănă cu ce s-a scris pînă atunci: a omis din structura Requiemului tocmai acele părți, sau acea parte, care au dat acestui gen plasticitate, care i-au conferit personalitate, deosebindu-l de o missă de pildă. Este vorba de sequența Dies irae, care — să ne gîndim doar la Mozart sau Verdi — a devenit momentul de maximă expresie muzicală, de evocare a unor viziuni apocaliptice. Lipsește și *Benedictus*, acea parte solemnă care, la mai toți compozitorii clasici, dar mai ales la Beethoven în Missa solemnis, dă prilejul pentru o generoasă desfășurare melodico-expresivă.

Fauré renunță la toate acestea. El creează o muzică meditativă, cînd tristă cînd senină, fără contraste evidente. Calmul și liniștea domnesc de la prima pînă la ultima notă. Limbajul este extrem de simplu, direct și poate fi deslușit în întregime chiar la prima audiție. Compozitorul se destăinuiește imediat, nu rezervă nimic, sau prea puțin pentru cea de a doua sau viitoarele audiții. Corul, purtătorul principal al substanței muzicale, rar cîntă la patru voci. Contrapunctul lipsește aproape complect în scriitura corală. Este însă adevărat că orchestra secundează ingenios vocile umane. (Ce frumos sună introducerea — requien aeterna — acompaniată doar de către corzile grave !)

Evident, o astfel de muzică pune pe dirijor în fața unor probleme extrem de dificile. Cum poate fi suscitat permanent interesul publicului de-a lungul celor 40 de minute, prezentîndu-i-se o muzică nu lipsită de monocromie ? Conta, credem, a reușit acest lucru, oferind o versiune personală, foarte interesantă, în care a evitat orice creșteri dinamice, a rămas mereu liniștit — nuanța predominantă fiind pianissimo, doar în *Sanctus* a existat un forte mai pronunțat.

Corul a impresionat în special prin cîntatul său fin, cizelat, dar totuși expresiv. Am fi dorit, însă, o dicțiune mai clară. Cine nu cunoștea textul n-a înțeles prea mare lucru. Poate că în unele locuri orchestra a sunat prea tare ; sau a fost oare de vină o amplificare defectuoasă ? Foarte frumoasă a fost aria sopranei-Emilia Petrescu, — acompaniată doar de către orgă — Josef Gerstenengst. Nu știm pentru a cîta oară o spunem, dar Emilia Petrescu este o cîntăreață ideală pentru acest gen de muzică. Glasul ei strălucit, plutind parcă deasupra întregului, e însăși muzica. Gerstenengst a găsit și la orga electro-magnetică, în lipsa unei orgi veritabile, sonorități adecvate, contribuind astfel la diversificarea muzicii.

Dan Iordăchescu, în micul său rol, s-a încadrat perfect în concepția dirijorală cu muzicalitate și decență.



Suita din baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora a fost executată cu multă vervă, competență — Conta este un bun cunoscător al muzicii lui Jora — și strălucire, relevîndu-se calitățile muzicale ale lucrării.

Tălmăcirea dată de Stern *Concertului* de Brahms a încîntat. Cu toate că s-a simțit (în a doua seară) o mică oboseală din partea solistului, cu toate că s-au făcut simțite intonații nu întotdeauna curate (mai cu seamă în registrele acute), Stern a dovedit că este nu numai un mare violonist dar și un mare interpret care pune tehnica sa strălucită întotdeauna în slujba muzicii și nu invers.

Acompaniamentul, dacă la Brahms se poate vorbi de așa ceva, a fost în cea mai mare parte la înălțimea solistului.

A. P.

★

Un subtitlu pentru o cronică la recitalul lui Stern ar putea fi: voluptatea sunetului pur. Ascultîndu-l ai impresia cîntului fără efort, a perfecțiunii sonore, a marii ușurințe tehnice. Este, de altfel, impresia pe care o lasă toți marii interpreți, aceea că nimic nu este mai simplu decît să faci ca ei. Numai că ei sînt puțini și arta lor este invers proporțională cu numărul. Fermitatea în atac, dublată de catifelarea sunetului, respirația cuprinzătoare a frazei în cantilenă sau agilitatea uimitoare în pasaje sînt mijloace obișnuite pentru un virtuoz. În plus, Stern are acel inefabil dar de a însufleți muzica, de a ți-o dezvălui în cutele ei intime. Chaconna de Vitali a fost savant construită și am susține afirmația doar cu două argumente: mărunțirea cadenței frazelor — îndeosebi a finalului — aidoma ritmului în care un orator încercat își expune — în cuvinte răspicate într-adevăr accentuate — concluzia logosului său

și detașarea planurilor sonore prin legătura dintre variații realizată de așa manieră, încît concluzia uneia devine premiza celei succedente. Nu sîntem partizanii transcriptiilor lucrărilor pentru alt instrument decît cel pentru care sînt concepute și nici, mai ales de la clasici încoace, atunci cînd posibilitățile și specificul instrumentului determină din ce în ce mai mult structura și modalitatea lucrării însăși. Cînd este însă vorba despre o muzică de Brahms al cărei spirit este același, ultimul romantic vienez putînd fi identificat cu muzica absolută, purismul nostru este obligat să cedeze. Am ascultat astfel *Sonata în mi bemol major op. 120 nr. 2* scrisă pentru clarinet și care în transcripție își păstrează pe de-a întregul frumusețea și prospețimea într-o execuție de o indiscutabilă autenticitate stilistică. Tot o transcripție este de fapt și cea de-a doua *Sonată în re major* pentru vioară și pian op. 94 bis de Prokofiev, de astă dată de pe o sonată pentru flaut. Muzica grațioasă, concepută în jerbe și arabescuri sonore este expresia însăși a spiritului robust și optimist al lui Prokofiev. Am lăsat la urmă comentarea felului în care Isaac Stern a cîntat *Sonata a III-a în la minor* pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc" opus 25 de George Enescu. Includerea acestei lucrări în repertoriul unuia dintre primii violoniști ai lumii și prezentarea ei în Festivalul Enescu nu este nici pe departe un simplu gest de curtoazie ci, mai mult, un act interpretativ de profundă înțelegere și redare a spiritului enescian atît de particular și de complex. S-ar părea, datorită faptului că muzica enesciană este notată cu o minuțiozitate ieșită din comun, că pentru a o cînta nu rămîne decît să respecți notația care cuprinde fluctuațiile cele mai mici de agogică, dinamică, glissandi, trăsături de arcuș etc. Urmînd această cale s-ar obține însă o tălmăcire mecanică lipsită însă de suflul enescian care înseamnă, pentru Sonata a III-a cîntul cu aparențe improvizatorice de parcă interpretul atunci ar cînta, ar crea spontan muzica, ar reda-o cu acele fluctuații imperceptibile care caracterizează momentul minunat al materializării inspirației. Această caracteristică cvasi-improvizatorie, care ține de structura gîndirii enesciene și de maniera de exprimare muzicală a poporului român, este poate, lucrul cel mai greu de intuit și de realizat de către interpretul străin. A izbîndi pe această linie este o dovadă de uriaș talent pe care Isaac Stern îl posedă cu prisosință. În întregimea ei, Sonata a III-a de Enescu a sunat cu un farmec indicibil, cu autenticitate și Stern ne-a dovedit universalitatea muzicii enesciene. Un merit egal îl are pianistul Alexander Zakin, un partener ideal al lui Stern, cu care realizează un cuplu admirabil. Suplimentele acordate — *Adagio* de Haydn și *Rondo în do major* de Mozart — au completat imaginea despre Isaac Stern, violonistul care cîntă precum omul obișnuit respiră, imagine care va rămîne pentru multă vreme întipărită în memoria noastră.

PETRE CODREANU

David Oistrah

David Oistrah este o veche cunoștință a publicului nostru și prezența sa la București a fost din totdeauna așteptată călduros. *Muzicianul sovietic este unanim considerat printre cei mai mari violoniști ai epocii*; nu numai un simplu violonist ci și un muzician complex, a cărui activitate pedagogică și, în vremea din urmă și dirijorală, probează un spirit mereu activ, dăruit fără preget artei sale. Tocmai pentru că este cunoscut publicului nostru, Oistrah a avut în vedere ca programul recitalului său să cuprindă lucrări noi. Structurat pe două idei — aceea a romantismului prin lucrări de Schubert și Brahms și aceea a epocii contemporane, prin Prokofiev, Sibelius si Ravel — programul i-a permis marelui artist desfășurarea în crescendo a artei sale, așa cum i-o cunoaștem și i-o apreciem. Sonata de Schubert nu ridică probleme deosebite de ordin tehnic ci solicită ingenuitatea interpretului, capacitatea sa de a se exprima simplu, curgător. Altceva este însă cu cea de-a treia Sonată de Brahms, vijelioasă ca un torent de munte și totodată maiestuoasă ca un fluviu revărsat în cîmpie. Sonata pune la încercare nu numai tehnica violonistului ci și sufletul său, rezistența sa spirituală și, într-un fel, chiar fizică. Oistrah are reale afinități cu stilul brahmsian, pe care îl domină de obicei de la înălțimea interpretului perfect, și așa l-am regăsit în cele mai multe momente din Sonata în re minor. Lumea viu colorată a lui Prokofiev este concentrată parcă în cele cinci melodii opus 35 bis, care se prezintă ca niște tablouri de gen suple și animate. Chiar în latura sa nostalgică, Prokofiev este un incorigibil optimist și felul în care ordonează substanța expresivă a limbajului său atît de particular, acum cîteva decenii considerat bizar, îl apropie, prin claritatea facturii de clasici, și prin echilibrul interior de însuși Mozart. Oistrah a fost magistral în aceste *Cinci melodii*, ca și în cele *Două humoreşti op.* 87 de Sibelius, compozitor față de care neînțelegerea unora nu se justifică atunci cînd este însuflețit de arcușul unui Oistrah. Încheierea recitalului cu *Sonata în sol major de Ravel* a fost apoteoza recitalului. Finețea cîntului, transparența sonoră, eleganța frazei, înaripareа ritmurilor, spiritualitatea cîntului și-au dat mîna într-o execuție de înaltă clasă. Oistrah are tonul egal și pur și dacă uneori în Schubert și Brahms i-am descoperit asprimi, faptul se datorează poate, evoluției violonistului de la interpretarea caracterizată prin perfecțiunea sunetului, transparența sonoră, eleganța frazei, la înaripareа trăirii clocotitoare în care voința de expresie se manifestă febril. În rest, același Oistrah magnific, stăpîn pe simțul și fragilul său instrument capabil să trezească lumi muzicale mirifice.

Frida Bauer, eminentă pianistă, este cunoscută prin colaborarea permanentă cu unele personalităţi de frunte ale artei interpretative sovietice. Împreună cu Oistrah formează un duo de prestigiu, a cărui caracteristică este unitatea stilistică stabilită prin afinităţi de concepţie, temperament, printr-o practică demnă de toată consideraţia. În sonatele de Brahms şi Ravel, Frida Bauer a fost partener egal cu Oistrah, la înălţimea rolului pe care compozitorii respectivi l-au atribuit instrumentului său.

P. C.

Claire Bernard
Constantin Bugeanu

Vorbind despre concertul orchestrei simfonice a Cinematografiei ce a avut ca solistă pe foarte tînăra violonistă franceză Claire Bernard, fără a neglija aspectul realizării muzicale, se cuvine să insistăm mai întîi asupra caracterului de o natură cu totul specială a acestui concert, asupra semnificaţiei deosebite ce a avut-o publicul bucureştean. Acest public a venit la concert să asculte într-o ipostază nouă o cunoştinţă mai veche de a sa : Claire Bernard. Mai veche deoarece o ascultase la trecuta ediţie a concursului „George Enescu", în timp ce ipostaza era nouă dat fiind faptul că de astă dată violonista nu mai aspira la obţinerea laurilor în concurs ci venea să-şi aducă contribuţia artistică la strălucirea manifestărilor festivalului. Cum de a fost posibilă o astfel de metamorfoză în decurs de numai 3 ani se vor întreba cei neavizaţi. A fost posibilă deoarece faptul de a fi laureată la trecutul concurs de interpretare „George Enescu" a deschis tinerei violoniste poarta consacrării şi a caselor de discuri din Belgia, Franţa ; impresarii au solicitat-o apoi cu insistenţă. Faptul vorbeşte o dată în plus despre deosebita reputaţie de care se bucură în lumea muzicală concursul găzduit de ţara noastră.

Acestor satisfacţii, de ordin oarecum sentimental, li s-a adăugat satisfacţia pur artistică de a o auzi pe Claire Bernard în *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Sibelius. Tînăra violonistă a cîntat acest concert cu eleganţă, cu o notă de cochetărie parcă, reuşind totuşi să redea atmosfera sibeliană, înţelegînd şi trăind acel specific al sensibilităţii nordice cu care atît de puţini interpreţi au afinităţi evidente. Am admirat tonul cald al violonistei, mai ales în pasajele de cantilenă, precizia intonaţională cu care sunau adesea dublele corzi în dificilele octave şi puritatea etericelor flageolete. Rezumăm : arta violonistei s-a dovedit a fi o artă a tinereţei şi optimismului, a sentimentelor limpezi, calme şi credem că Bernard nu ne-a spus încă tot ceea ce ar fi putut să ne spună...

În această primă apariţie a sa în cadrul Festivalului, orchestra cinematografiei a realizat cîteva momente de un foarte bun nivel artistic, fiind evidentă grija şi seriozitatea cu care şi-a pregătit întreg programul. Este în mare măsură şi meritul dirijorului Constantin Bugeanu care a ştiut să o conducă cu autoritate şi supleţe spre descifrarea sensurilor unor partituri atît de dificile cum sînt *Simfonia II-a* de George Enescu — redată în toată monumentalitatea şi patosul său romantic — sau suita *Iberia* de Debussy în care ne-a fost înfăţişată întreaga paletă coloristică impresionistă.

G. S.

Rostropovici
Elenescu

În Festival, orchestrei simfonice a Radioteleviziunii i-au revenit două programe, ceea ce a permis un ritm confortabil de pregătire. Cel dintîi, condus de Emanuel Elenescu s-a desfăşurat sub semnul unei minuţioase puneri la punct a detaliilor. Ca şi în cazul Filarmonicii din Cluj, relaţia de la tehnică la expresie a ieşit pregnant în relief şi dincolo de impresia constructivistă pe care o lasă prin gestică dirijorul Elenescu, a existat o redare sensibilă, poetică, a partiturilor. Ne referim în primul rînd

la „Suita sătească", a cărei semnificație evocatoare a reieșit din exacta redare a acelui dozaj de timbre și intensități, esența scriiturii orchestrale din această creație enesciană. Nu mai puțin remarcabilă a fost „montarea" sonoră a acelei partituri dificile, de un stil încă puțin familiar orchestrelor noastre, care este monodrama „Așteptare" de Schönberg. Remarcabil încadrată de dirijor în ansamblu, prin menajarea chibzuită a sonorităților, soprana Elisabeta Neculce-Carțiș a susținut partea solistă a acestei partituri. Cîntăreață în al cărei orizont artistic muzica romantică și postromantică germană ocupă un loc însemnat, Elisabeta Neculce-Carțiș a rezolvat modalitățile specifice de cînt—vorbit și dificultățile de intonație fără ca aceasta să dăuneze asupra expresivității ; a fost în ansamblu o execuție în care emotivitatea a fost continuu susținută de interpreți.

Publicul acestui concert a avut privilegiul de a-l asculta pe Mstislav Rostropovici. Eminentul violoncelist sovietic și-a modificat în ultimul moment programul, înlocuind Concerul nr. 2 de Sostakovici cu bine cunoscutul concert în la minor de Saint-Saens. Regretul de a fi fost privați de o importantă primă audiție a fost compensat de o experiență pasionantă : accea de a redescoperi, înnobilat sub arcușul lui Rostropovici, Concertul de Saint-Saens. Secretul stă, probabil, în afara rezolvărilor tehnice fără fisură, în calitatea rară și în același timp sobră, evitînd să solicite latura sentimentală a muzicii, prin care solistul a învăluit melodica aproape searbădă a acestui concert.

R. G.

★

Mstislav Rostropovici a fost una dintre revelațiile acestui Festival Enescu și faptul este cu atît mai elocvent cu cît n-au lipsit muzicieni de primă mărime pe firmamentul artei interpretative mondiale. Există oameni care îți lasă impresia că ar putea în egală măsură să strălucească în orice domeniu de activitate. Rostropovici strălucește, din cîte am văzut și auzit, în arta violoncelului și din cîte am citit, în cea a pianului. Un ton inegalabil, de o puritate a intonației incredibilă, o naturalețe a cîntului care vine din stăpînirea perfectă a tainelor instrumentului, capacitatea de „a trece rampa" rar întîlnită, darul de a captiva și antrena pe ascultători pe drumul său — iată cîteva coordonate ale artei lui Rostropovici. Legile de fier ale logicii muzicale sînt cu strictețe respectate. Și totuși ai impresia că artistul desfide orice barieră pentru a se exprima tumultuos, în felul său pasionat și totuși sobru. Această pendulare între clasic și romantic, dublată de perfecțiunea tehnicii instrumentale, constituie calitatea de

bază a interpretului modern, la maximum potențată în cazul lui Rostropovici. Ea a fost evidentă atît în *Sonata a II-a în fa minor* de Brahms cîntată într-un stil impecabil cît și în *Sonata* de Debussy, una dintre lucrările maestrului francez, străbătută de suflul poetic specific debussyst, de un rafinament al scriiturii dificil de redat în cînt. Jocurile de culori și nuanțe, un atac subtil și variat al sunetului, forța de a crea atmosferă, ne-au încîntat. În aceste două lucrări a fost acompaniat de Alexandr Dediuhin, un pianist care știe să găsească împreună cu Rostropovici acel limbaj comun elevat, propriu marilor artiști. *Sonata pentru violoncel și pian* de Karen Haciaturian a constituit o primă audiție a recitalului, dovedind interesul și sprijinul lui Rostropovici pentru interpretarea și promovarea muzicii contemporane. Este pilduitor că un artist de o asemenea mărime prezintă într-o manifestare internațională de anvergura Festivalului Enescu o primă audiție din muzica unui coleg al său, căreia se străduiește a-i dărui ceea ce arcușul său este în stare. Sonata de Karen Haciaturian este elocventă pentru stilul compozitorilor sovietici din generația medie, melodioasă dar cu dominarea facilității, cu asperități dar nu cu brutalități sonore, cu evidente legături cu tradiția cultă sau populară a patriei sale. Interesul audiției a sporit prin faptul că partea de pian a fost susținută de către compozitorul însuși. Nu în zadar se spune că cel mai greu examen pentru un interpret este Bach. Simplitatea și noblețea melodică a muzicii sale, faptul că în majoritatea cazurilor ea nu solicită resursele de virtuozitate ci pe cele de expresivitate ale cîntului, construcțiile polifonice pe care Bach le preferă și în scriitura instrumentelor monodice, devenirea melodică nefragmentată de cezura frazei — atît de clară la clasici — iată probleme care ar părea la prima vedere ușoare dar, în realitate, greu de rezolvat. În Bach, Rostropovici a fost desăvîrșit. Timpul căpăta, datorită cîntului său, valori materiale, curgînd după o lege numai de Bach știută, și aplicată cu o măiestrie de neegalat de către Rostropovici. Cîntul lui Rostropovici era reîncarnarea farmecului muzicii, el determina respirația colectivă unanimă a auditoriului pe care

îl călăuzea cu o mînă blîndă şi fermă deopotrivă într-o catedrală imensă, copleşitoare şi umană, plină de spiritul viu al nemuritorului Bach. Pe cele patru coarde ale instrumentului său, Rostropovici crea minuni: intervalele cele mai comune se înnobilau, cu acelaşi arcuş, pe aceeaşi coardă şi cu aceleaşi degete, artistul scotea sunete de orgă, registrînd cu măiestrie, creînd clipe nerepetabile şi de înaltă artă pe care noi, cei care l-am auzit atunci, cu greu le vom uita. Şi pentru o vreme am avut imaginea vie şi reală a celui pe care Rostropovici îl cinstea în sala Ateneului, imaginea lui Enescu, marele interpret al lui Bach. A fost omagiul adus de Rostropovici lui Enescu şi îi sîntem recunoscători.

P. C.

Madrigal

Deşi cunoscută bine publicului bucureştean, formaţia corală camerală „Madrigal" continuă şi va continua să exercite o atracţie irezistibilă datorită atît treptei superioare tehnice şi artistice atinse, cît şi datorită calităţii unice pe care o au marile formaţii şi marii artişti, aceea de a fi mereu noi rămînînd aceeaşi. Pentru realizarea acestui suprem deziderat converg atît calităţile multiple ale remarcabilului muzician care este dirijorul ansamblului, Marin Constantin, cît şi calităţile vocale, inteligenţa muzicală a membrilor corului. Evoluţia Madrigalului a fost constantă şi ea tinde către frumosul ideal al perfecţiunii artistice. Dacă la început aspectele tehnicii corale constituiau încă elemente ce trebuiau nuanţate cu efort din partea coriştilor, în prezent atenţia generală este canalizată spre latura artistică. Problemele legate de emisia vocală, omogenizarea, echilibrul sînt asimilate organic de către formaţie; preocupările esenţiale în prezent se axează pe aprofundarea sensurilor diferitelor stiluri şi abordarea unui repertoriu îmbogăţit cu creaţii originale şi valoroase ale muzicii vechi bizantine (şi implicit legată de aceasta creaţia românească ce are ca punct de plecare asemenea tip de muzică) şi a lucrărilor moderne.

Elocvent în acest sens a fost concertul formaţiei „Madrigal" din 10 septembrie, manifestare artistică de înaltă ţinută înscrisă la loc de frunte în cadrul spectacolelor prilejuite de cel de-al IV-lea Festival Internaţional „George Enescu".

Credincios primei şi vechii pasiuni, corul şi-a făcut apariţia în scenă cu o lucrare preclasică, Missa Brevis de Palestrina. Echilibrul lăuntric al lucrării şi-a găsit o frumoasă întrupare în interpretarea sobră gîndită de dirijor. Marin Constantin a ştiut să evidenţieze cu multă discreţie liniile polifonice, fără a împieta cu nimic asupra calmului olimpian pe care-l degaja nobila şi austera creaţie palestriniană. Efectul interpretării a fost cu atît mai puternic cu cît a fost înlăturat orice element exterior, spectaculos, impropriu stilului respectiv.

Cele trei monodii vechi româneşti ne-au dovedit încă odată elasticitatea artistică a ansamblului, capabil a aborda stilurile cele mai diferite. Executarea melodi-

ilor de tip bizantin împreună cu un fragment din Oratoriul Bizantin de Crăciun al lui Paul Constantinescu ne-au transpus într-o altă lume decît aceea a Cappellei Sixtina, diferită, însă cu nimic inferioară. Nu putem să nu remarcăm intervenţia episodică a tenorului solo, intervenţie de o mare puritate stilistică.

Colindele lui Roman Vlad s-au bucurat de o colorată redare, trecerile armonice inedite şi suprapunerile liniilor contrapunctice fiind frumos reliefate ; de asemenea, s-a evidenţiat perfecta redare a dificilelor elemente de polimetrie şi polimodalism conţinute de a doua piesă.

Colindul „Pe ceru' cu flori frumoase" al lui Sigismund Toduţă a încheiat prima parte a concertului. Ingenioasele tratări contrapunctice au constituit obiectul principal către care s-a îndreptat atenţia dirijorului şi a corului, intenţiile autorului fiind redate cu fidelitate.

Partea a II-a a concertului a fost rezervată primei audiţii a „Scenelor Nocturne" pentru două coruri pe versuri de F. G. Lorca de Anatol Vieru. Scrise în 1964 la sugestia dirijorului Marin Constantin şi dedicate corului „Madrigal", „Scenele Nocturne" reprezintă o lucrare corală, originală, neîncadrîndu-se în tiparele existente. Tensiunea dramatică pe care o degajă, dramaturgia construcţiei muzicale a piesei o fac să se apropie de madrigalul amplu. Aici însă personajele tradiţionale sînt înlocuite cu cele două coruri, din a căror înfruntare se va naşte arcul ascendent-descendent ce străbate lucrarea de la un capăt la altul.

Pentru realizarea potenţării elementului dramatic, Anatol Vieru nu se sfieşte să primească sugestiile oferite de muzica instrumentală, emisiile speciale : şueratul, vorbirea ritmică sau imitaţiile de castagnette şi bătăile din palme constituie un adevărat arsenal al percuţiei. Secţiunea centrală a lucrării, punctul de maximă încordare, este încredinţată acestei „percuţii corale" şi efectul este fără îndoială realizat. Compozitorul utilizează şi alte modalităţi de emisie mai puţin obişnuită (glissando) cîntatul şoptit cu sau fără timbru. El însă nu face acest lucru niciodată în mod gratuit. Totul este subordonat realizării acestei curbe dramatice ascendent-descendente care străbate întreaga lucrare, curbă ce conferă un dinamism remarcabil desfăşurării muzicii.

Primele trei piese, „Ţipătul", „Condor" şi „Cazuri" au un caracter oarecum introductiv, fără să realizeze un simplu preludiu. Ele aduc pe ascultător direct în miezul acţiunii. „Cîntec cu mişcare", prin elementele de scherzo dramatic ce le conţine, conduce către declanşarea punctului de maximă tensiune care se află în piesele „Conjuraţie" şi „Pumnal". Emisia cîntată este în mod firesc abandonată, elementul ritmic, pregnant, dur, precis asumîndu-şi singur rolul de a susţine momentul supremei încleştări. Piesa următoare „Pe negîndite", readuce treptat emisia de sunete cu înălţime determinată, mijloacele muzicale de expresie obişnuite dominînd piesa finală „Clopote". Muzica se stinge treptat pierzîndu-se parcă în neant. Tensiunea dramatică, uşor atenuată în final, nu este părăsită niciun moment.

Evident, o astfel de piesă ridică în faţa formaţiei corale probleme puţin obişnuite. Străduinţa, pasiunea cu care membrii „Madrigalului" şi-au apropriat lucrarea, şi-au vădit roadele : deşi foarte dificile, „Scenele Nocturne" au fost cîntate bine, cu precizia ritmică şi intonaţională necesară. Poate începutul, mai timid, nu a sunat destul de convingător (primele două piese). În continuare însă formaţia a reuşit o excelentă redare a lucrării creînd atmosfera sumbră necesară desfăşurării acestei drame muzicale corale.

Concertul este un prim pas într-o nouă direcţie, pe care „Madrigalul" l-a făcut cu mult curaj.

DAN BUCIU

Kiril Kondraşin orchestra Filarmonicii de stat din Moscova

Un ansamblu de înaltă tehnicitate, astfel a apărut în concertele Festivalului orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Moscova, care, alături de renumita Filarmonică leningrădeană, se situează în primul rang al formaţiilor din Uniunea Sovietică. Exactitatea ritmică pe care o realizează fără fisură această orchestră este frapantă ; nu mai puţin spectaculozitatea execuţiilor sale. Cultivarea, îndeosebi la baterie şi alămuri, a unor intensităţi colosale, depăşind limita de fortissimo admisă de acustica, atît de rezonantă, a Studioului de concerte al Radiotelevizionii, a violentat într-un anumit fel expresia interpretativă, cu deosebire în Simfonia a VIII-a de Şostakovici. În sala mare a Palatului, redarea prin circuit electro-acustic a constituit de fapt o reevaluare a proporţiilor sonore — în absolut şi în raporturile dintre grupele instrumentale — spre avantajul orchestrei. S-a desprins astfel imaginea unui colectiv excelînd prin disciplină artistică, sub bagheta unui dirijor cu mare experienţă şi cu temperament comunicativ. Cele două simfonii de Şostakovici înscrise în programe — a VIII-a şi a IX-a — au prilejuit prin scriitura orchestrală dominată de lungi pasaje solistice sau de partidă în rol solistic, manieră specifică marelui compozitor, relevarea calităţilor instrumentale şi de expresie a orchestrei din Moscova. Numeroasele suprafeţe melodice ale uneia sau alteia din partidele cvintetului de coarde, au creat o fascinantă impresie de unitate, iar dintre suflători poate fi amintit, cu titlu de exemplu, senzaţionalul solo de fagot din Simfonia a IX-a de Şostacovici.

Alcătuite în principal din muzică rusă şi sovietică, cele două programe au avut prin autenticitatea interpretării un incontestabil caracter reprezentativ. Rigoarea execuţiei s-a împletit cu o exuberantă trăire a etosului rus în „Locotenentul Kije" de Prokofiev şi în „Petruşka" de Stravinski. Acolo unde mulţi dirijori nu văd decît un spectaculos joc de artificii, Kondraşin a simţit pulsaţia unei sensibilităţi adînci iar tot ce este izvorît în aceste două partituri din lumea dansului popular, a dobîndit o rară vigoare.

Personalitatea orchestrei nu poate fi despărțită de cea a dirijorului său permanent, care ocupă acest post din anul 1960. Kiril Kondrașin tinde către execuții de amploare și de o vivacitate nici o clipă domolită. Sub mîna sa, orchestra este permanent solicitată ; pentru Kondrașin nu există „pauză" în expresia muzicală și nici momente indiferente pe parcursul unei lucrări,oricît de amplă ar fi. De aci capacitatea sa de a susține necontenit interesul publicului. Suprasolicitarea dinamismului interior și exterior al operei muzicale, a apărut clar în execuția Rapsodiei I-a de Enescu. Departe de a concepe ca un pur act omagial înscrierea în program a rapsodiei enesciene, Kondrașin a făcut o demonstrație de interpretare personală, excelînd prin strălucire, forță și precizie ritmică, a acestei partituri, simbol al culturii naționale românești.

În primul dintre programele sale, Filarmonica din Moscova l-a avut ca solist pe Mihai Constantinescu în Concertul în la minor de Bach. Interpret cu viziune clară, bine statornicită, a muzicii clasice, nutrind o veche pasiune pentru violonistica lui Bach, Mihai Constantinescu a reeditat — cu unele scăderi pe planul justeței de intonație — o performanță apreciată a activității sale concertistice.

Concertele Filarmonicii din Moscova au reprezentat, în contextul confruntării de culturi pe planul creației și al interpretării, caracteristic concursurilor și festivalurilor „George Enescu", prilejul de a cunoaște o orchestră de înaltă valoare, produs colectiv și în timp al unei reputate școli instrumentale.

R. G.

Zubin Mehta și orchestra sa din Los Angeles

Orchestra Filarmonică din Los Angeles, formație orchestrală mare venită de la... capătul lumii, de pe coasta Pacificului californian și avînd în fruntea ei pe Zubin Mehta, unul din cei mai apreciați, dirijori contemporani, a justificat pasionata așteptare a publicului nostru, a muzicienilor.

Cunoșteam mai de mult, că „The Angeles Philarmonic Orchestra" este cea mai tînără formație de acest gen din Statele Unite*. Ea a luat ființă, într-adevăr, în 1919 ceeace reprezintă o considerabilă distanță față de „New-York Philarmonic" (1840) și chiar de orchestra simfonică din Boston (1878). Orchestra din Los Angeles a fost stimulată de unele personalități ilustre ale baghetei ca Arthur Rodzinski, Otto Klemperer, Bruno Walter, Sir Thomas Beecham, Sir John Barbirolli, Leopold Stokovski, Albert Coates ș.a., iar prezența cu caracter permanent, începînd din stagiunea 1961—62, la pupitrul dirijoral, a lui Zubin Mehta a însemnat o muncă de șlefuire remarcabilă, dusă cu tenacitate și într-un fortifiant spirit de colaborare. Zubin Mehta după apariția sa, cu ani în urmă, la Festivalul „Primăvara la Praga" apoi, la Festivalul „George Enescu" 1964, devenise și pentru noi o figură familiară și prețuită a baghetei mondiale.

La fiecare din cele două concerte a prezentat Rapsodia a II-a de George Enescu. Lucrarea este, desigur, mai puțin spectaculoasă și „electrizantă" decît Rapsodia I-a. Cu atît mai mult ne-am bucurat ascultînd-o depănată de dirijorul indian ca o poveste duioasă, de demult, o baladă cu ecouri dramatice în care se perindau imaginile trecutelor vieți de domnițe, ori ale străvechilor castele de pe stînca neagră evocate de poezia lui Bolintineanu... Suprafețe sonore largi, tonuri estompate și nuanțe foarte fine au fost redate de Mehta care a dirijat lucrarea pe dinafară, cu un ascuțit simț al valorilor, cu o impresionant de justă intuiție a semnificației muzicii enesciene. În uvertura la *Euryanthe* de Weber și în poemul *O viață de erou* de Richard Strauss, dirijorul a vădit o grije minuțioasă pentru realizarea detaliilor și un gust subțire pentru coloritul orchestral, care ne-a dus cu gîndul la neuitatul nostru maestru George Georgescu. În aceste lucrări și în deosebi în Simfonia „Eroica" de Beethoven am putut aprecia, în primul rînd, tehnicitatea orchestrei, acordajul ei excelent, unitatea și omogenitatea sonoră pe partide (coardele minunate) cu unele mici observații. Așa bunăoară vom arăta, ca o curiozitate, că în Trio de corni din „Eroica" alături de redarea infailibilă a desenului melodic în mezzavoce, instrumentele au sunat foarte vibrat, un fel de zbîrnîit răgușit care „se poartă" de altfel și de către alte orchestre și implicit, dirijori. Relevînd interiorizarea cu care Zubin Mehta a redat Marșul funebru, vom sublinia că i-a imprimat acestuia un anumit *allargando* care a făcut ca mișcarea să treneze. Am gîndit, tot astfel, ca Finalului să-i fi comunicat mai mult dinamism, un mai pronunțat caracter eroic. Dar să nu umblăm după pete în soare ci să recunoaștem, odată cu notarea acestor ușoare îndepărtări de la tradiția beethoveniană, că Mehta este un muzician de profundă concepție, un minunat animator, cu o mare autoritate asupra orchestrei și exercitînd asupra publicului (cu deosebire cel feminin) un nespus farmec. Mehta este, indiscutabil un *charmeur* și autoritatea mai sus menționată și-a dobîndit-o în primul rînd datorită exigențelor sale față de orchestranți. Lucrînd zi de zi cu aceștia, organizînd munca laolaltă, îndrumînd și solicitîndu-i cu mult discernămînt artistic, a ajuns să impună acea disciplină de ansamblu care este specificul orchestrei din Los Angeles. Seriozitatea cu care orchestra își împlinește sarcinile s-a vădit la tot pasul.

Muzician plin de ardoare ce se cheltuiește cu generozitate pe altarul Eutherpei, Zubin Mehta este preocupat numai de muzică. Prezent la pupitru, el definește, cu bagheta, planuri sonore, acoperite de orchestră cu rigurozitate, indică imperativ intrările, potolește, cu o fluturare a mîinii, sonoritățile. Adeseori e, pentru o secundă, imobil, pentru ca imediat să se dezlănțuie cu o impetuozitate și incisivitate ce impresionează. El are o anumită anticipare gestică extrem de elocventă, complexul sonor ce rezultă, imediat după aceea, traducîndu-i intențiile în chip cu totul explicit. S-a căutat de a se defini Mehta ca un artist ce poartă, atavic, o anumită atitudine contemplativă față de muzică, un șef de orchestră cu o

* Mueller : „The American Symphony Orchestra" Indiana University Press 1951.

anumită „mistică hindusă" a interpretării. Ca literatură, acest lucru cochetează cu verosimilul şi poate plăcea. Părerea noastră este că elevatul său simţ artistic şi concepţia-i justă, realistă, despre lucrările care le înfăţişează îl ţin departe de o asemenea poziţie, aşezîndu-l în rîndurile celor mai de seamă dirijori contemporani.

În programele concertelor, compoziţia americană a fost reprezentată prin muzica plină de pitoresc din *Meditaţiile Medeei* şi *Dansul răzbunării* ale neoromanticului Samuel Barber care ne-a prilejuit odată mai mult aprecierea calităţilor orchestrei (ritmică foarte precisă, intensităţi culminative mari, sugerate de Zubin Mehta cu o deosebită concentrare a expresiei dirijorale) şi *Concertul nr. 2* în re minor pentru pian şi orchestră de Mac Dowell. Această lucrare de pură factură romantică precum şi Concertul în mi bemol major pentru pian şi orchestră de Liszt, au fost interpretate de pianistul american André Watts. Este solistul foarte dotat care în 1963, cînd nu avea nici şaptesprezece ani, şi-a făcut apariţia la Filarmonica din New-York, sub bagheta lui Leonard Bernstein suplinind — aşa cum se întîmplă — pe pianistul titular indisponibil. Această afirmare i-a deschis un frumos drum. Ascultîndu-l, i-am apreciat facilitatea tehnică şi avîntata-i dăruire. A cîntat concertul de Liszt cu o sensibilitate ascuţită şi cu o vitalitate romantică. Timpul trecînd îi va aduce, neîndoios, şi maturitatea interpretativă atît de necesară.

Orchestra Simfonică din Los Angeles şi-a dovedit măestria şi în suplimentele acordate cu multă largheţe: Uvertura la *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*, *Dans general* din *Daphnis şi Chloé* de Ravel, *Dansul puilor în găoace* de Musorgski-Ravel şi încă altele, prezentate de eminentul său şef de orchestră cu o ţinută artistică desăvîrşită.

J.-V. P.

Mircea Cristescu şi orchestra Filarmonică de stat „George Enescu"

Organizatorii prestigioasei manifestări artistice care a devenit Festivalul „George Enescu", au ţinut ca, public şi muzicieni să se despartă la sfîrşitul ediţiei 1967 purtînd proaspăt în inimi mesajul vibrant al marelui muzician. Gestul programării Simfoniei a III-a în ultimul concert al filarmonicii invita la asemenea reflecţii încă de atunci cînd au fost cunoscute manifestările muzicale — dense ca evenimente — pe care le-am trăit cu elevată bucurie.

I-a revenit dirijorului Mircea Cristescu, sarcina de a tălmăci sensurile adînci ale marii muzici de care paginile celei de a III-a simfonii enesciene mustesc. Am apreciat căldura, înţelegerea profundă, elanul cu care dirijorul

s-a dăruit — credem că acesta este termenul — interpretării. Conducînd cu meticuloasă cunoaştere în densitatea complexă a lucrării, Cristescu a obţinut de la orchestră o limpede reliefare a imensei bogăţii de detalii, axîndu-şi viziunea pe două coordonate — păstrarea proporţiilor în ansamblu (simfonia a fost construită pînă la ultima notă, pînă la stingerea ultimei vibraţii sonore) şi, în al doilea rînd, sublinierea caracterului avîntat, romantic, fără a-i şterbi însă cu nimic din momentele de meditaţie, parfumul introspecţiei reculese.

Versiunea de interpretare pe care am urmărit-o a avut acea haină de „clasică" tălmăcire a unei opere temeinic intrate în repertoriul de concert, în înţelegerea publicului, a unei opere care după ce a cunoscut numeroase interpretări, fiecare străduindu-se să-i reliefeze dintr-un unghiu sau dintr-altul elementele, se defineşte în forma de redare cea mai aproape de sensurile partiturii.

În prima mişcare dirijorul a urmărit cu multă fervoare patetismul mocnind, consecventa întrepătrundere de elanuri şi reţineri. Subtil în alăturarea planurilor, Cristescu a dovedit o mare plasticitate în solicitări. Foarte bine gîndită ne-a apărut ascensiunea pe care şi-a propus s-o realizeze în cea de a doua parte, lansată cu mare economie şi gradată pînă la tensiuni incandescente. În final, restrîngînd din ce în ce aria de desfăşurări sonore, au fost realizate momente de aleasă poezie.

Orchestra, maleabilă la solicitările dirijorului, a răspuns cu promptitudine oferindu-ne o cromatică sonoră fidelă textului enescian ; în aceeaşi notă, corul pregătit de Vasile Pîntea, bine sudat în ţesătura muzicală a finalului.

Concertul (la începutul căruia am ascultat Uvertura Egmont de Beethoven) a constituit una din paginile semnificative ale Festivalului.

TH. DRĂGULESCU

Cvartetul Tatrai

Cvartetul maghiar Tatrai este una dintre acele formaţii stabile al căror renume s-a consolidat datorită unei munci asidue, îndreptată în direcţiile principale care constituie obiectivele majore ale oricărui ansamblu cameral : stil şi repertoriu. Am numit numai două calităţi sine qua non pentru că cele care privesc calitatea sunetului, omogenitatea de ansamblu, ţin de sfera elementară, de perioada de geneză a microcolectivului menit să exploreze universul vast al genului. Spunînd stil, am spus însă tot ce ţine de comuniunea spirituală a celor patru instrumentişti, comuniune care îi conduce la interpretarea adecvată a lucrărilor, în spiritul lor intrinsec, la dezvăluirea, în cele mai mici amănunte, a celei mai subtile expresii, la reliefarea, prin arcul cuprinzător al respiraţiei ce poate merge la dimensiunile unei părţi, a expresiei dominante a acesteia. Spunînd repertoriu, numim o latură necesară a activităţii camerale a interpreţilor, pentru că numai abordarea unui număr mare de lucrări dintre cele mai diverse poate avea efectul salutar al pătrunderii şi adîncirii stilului. Cvartetul Tatrai şi-a alcătuit programul recitalului pe cele trei coordonate principale de stil şi repertoriu: clasic (Cvartetul nr. 1 în sol major op. 76 de Haydn), romantic (Cvartetul în re minor „Fata şi moartea" de Schubert) şi contemporan (Cvartetul nr. 2 de Bartók). Haydn a sunat fluent şi precis în prima parte, cu interiorizare în Adagio sostenuto, viguros în Menuet şi strălucitor în final. Am regăsit, însă mai puţin acea transparenţă, acel sunet cris-

Cvartetul Tatrai

talin, pur (deşi tonul general în care s-a cîntat Haydn a fost acela intim şi exact). Impresia se datorează, poate, şi faptului că acesta a fost primul contact al formaţiei cu publicul şi cu sonoritatea sălii pline a Ateneului român. Béla Bartók are şase cvartete de coarde care marchează drumul său fascinant în transfigurarea substanţei melodice de esenţă folclorică în forme din ce în ce mai clare, de factură echilibrată. Cel de al doilea are un caracter epic mai pronunţat, desfăşurare melodică mai stufoasă, polifonii mai dense. După cum era şi firesc, muzicienii Cvartetului Tatrai au dat o tălmăcire exemplară muzicii conaţionalului lor, subliniindu-i deopotrivă de-a lungul celor trei părţi, tragismul latent ca şi cursivitatea discursului muzical. Execuţia Cvartetului de Schubert a fost însă punctul culminant al recitalului, atît prin limpezimea construcţiei cît şi prin subtilitatea expresiei. Şi în această culme a serii, momentul de vîrf a fost Andantele cu acele formidabile variaţii pe tema liedului „Fata şi moartea". Simţirea artiştilor a fost deszăgăzuită, întreaga lor atenţie a fost concentrată asupra muzicii însăşi şi efectul a fost pe măsură. Este greu să detaşezi personalitatea fiecăruia dintre cei patru instrumentişti — şi lucrul ar dovedi mai degrabă defecte de ansamblu decît virtuţi individuale. Calitatea unui ansamblu stă în primul rînd în definirea personalităţii sale colective, fapt care se desvăluie nu atît în unisonuri (care sînt destule în Haydn — pasaje întregi şi dificile în Allegro con spirito) cît în ţesăturile complexe în care linii individuale trebuie să se reliefeze pe fondul comun, unitar al expresiei globale (cum sînt, cu precădere, părţile extreme din cvartetul de Haydn). Se poate afirma că Cvartetul Tatrai reprezintă o personalitate colectivă de primul rang şi invitarea sa la Festivalul Enescu a trezit interesul aşteptat. Păcat numai că organizatorii au pus la dispoziţia auditorilor dintr-o sală care are aproape o mie de locuri — şi cifra variază doar cu cîteva unităţi de la o informaţie la alta — între 80 şi 85 de programe. N-am fi insistat asupra acestei laturi, în aparenţă minoră, dacă mulţi dintre spectatori (ca să nu spunem toţi) nu ar dori să aibă o rezonanţă a unui concert de nivel şi caietul care cuprinde date despre program şi interpreţi.

P. C.

Nonetul Ceh

Formaţia artiştilor din Cehoslovacia se prezintă cu o inegalabilă sudură a sonorităţilor, ceea ce ne pune de la bun început în faţa unui ansamblu solid construit şi ale cărui daruri de expresie artistică sînt puse viguros în evidenţă. Nu trebuie uitat aci faptul că Cehoslovacia fructifică o tradiţie muzicală seculară; ansamblurile lor muzicale, de la marile orchestre simfonice pînă la formaţiile camerale, şi-au păstrat din totdeauna un bine meritat renume.

Este fără îndoială şi cazul Nonetului ceh, care ne-a prezentat imaginea vie a acestei tradiţii spre favorabila apreciere a publicului şi invitaţilor noştri la Festival.

Prima piesă interpretată a fost *Divertimento* de Isa Krejci, o lucrare miniaturală, mereu variată în imagini asemănătoare cu secvenţele color din filmele de desene animate. Departe de a complica inutil expresia muzicii sale, compozitorul cehoslovac discerne simplitatea şi buna dispoziţie, în amabila sonoritate a muzicii de cameră, drept realităţi compoziţionale de prim ordin şi le acordă în consecinţă toată atenţia cuvenită.

Kleine Kammermusik pentru cvintet de suflători de Paul Hindemith, această capodoperă precis construită şi plină de farmec gotic, a fost interpretată cu siguranţă şi justă înţelegere, artiştii oaspeţi probînd o înaltă ţinută şi realizînd unul dintre cele mai reuşite momente muzicale din toată suita de manifestări de artă ale festivalului.

Ultimul punct de program, interpretarea *Nonetului pentru suflători şi coarde* de C.C. Nottara s-a distins prin frumoasa sonoritate a grupurilor de instrumente cît şi prin suflul epic, evocator, artiştii cehi intuind sensibilitatea noastră românească şi redînd-o (desigur în limitele proprii, de creaţie, ale partiturii) cu savoare, duioşie şi nerv.

Nu putem încheia însă această succintă cronică fără a releva o dată în plus frumosul obiect de satisfacţie pe care l-a constituit prezenţa formaţiei cehe la sărbătoarea muzicală desfăşurată în memoria marelui nostru Enescu.

M. S. GRUIA

Bărbierul din Sevilla

„Bărbierul din Sevilla" se numără, fără îndoială, printre marile reușite ale Operei Române. Intrat de decenii în tradiția spectacolelor de ținută ale primei noastre scene lirice, această capodoperă rossiniană a beneficiat mereu de aportul unor cîntăreți iluștri care au transmis din generație în generație un stil de o mare puritate. În ultimii ani, „Bărbierul" și-a găsit un adevărat organism într-o distribuție cuprinzînd nume, bine cunoscute publicului din țară și de peste hotare, organism care s-a rodat în sute de spectacole.

În momentul de față s-ar putea spune că pentru Nicolae Herlea, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Valentin Loghin, Maria Săndulescu, opera lui Rossini nu mai are secrete, că s-a epuizat orice posiblitate de a învestiga și de a găsi noi fațete ale personajelor interpretate.

Și totuși, fiecare nou „Bărbier" este un prilej de încîntare și de descoperiri pentru cei care-l ascultă. Putem spune fără greșeală că este un nou „Bărbier".

De aceea am așteptat cu nerăbdare spectacolul operei lui Rossini din cadrul Festivalului.

Sub bagheta dirijorului Constantin Petrovici am regăsit armonia aproape perfectă între strălucirea individuală a soliștilor și omogenitatea ansamblului.

Desigur, „capul de afiș" rămîne baritonul Nicolae Herlea, Figaro de necomparat, pentru care fiecare apariție în acest rol este o nouă întîlnire cu personajul. De fiecare dată, Figaro ne apare mai complex ; „Cavatina" constituie fără îndoială o culme a interpretării, dar, dincolo de ea, fiecare frază muzicală ne dezvăluie o artă în continuă desăvîrșire.

Magda Ianculescu este o Rosină aproape ideală. O experiență îndelungată a scenei, a rolului, o experiență rară în mînuirea vocii, o cunoaștere a stilului bel cantoului, iată cîteva din armele ei, pe care știe atît de bine să le mînuiască. Iar Valentin Teodorian, în Almaviva, rămîne același artist de operă cu rafinată muzicalitate și cu o prezență scenică dintre cele mai plăcute.

În don Bartolo, Constantin Gabor ne-a făcut încă o dată dovada imenselor sale posibilități în rolurile comice iar Don Basilio — Valentin Loghin a realizat vocal și scenic un portret schițat cu măiestrie al vicleanului dascăl de muzică.

Maria Săndulescu, aceeași cîntăreață serioasă, a completat echipa de șoc a „Bărbierului" pe care însă nu o putem despărți de regizorul George Teodorescu, acest spiritual creator de personaje și situații care a reușit să realizeze un echilibru perfect între vechiul stil tradițional de joc și concepția modernă a desfășurărilor scenice.

Ce s-ar mai putea spune în încheiere ? Că așteptăm să revedem acest spectacol mereu nou în stagiunea viitoare a Operei Române.

VLADIMIR-POPESCU

Aida cu Marcella de Osma

Cîntată în premieră cu prilejul inaugurării noului teatru din Cairo, la 24 decembrie 1871 iar la Scala din Milano la 7 februarie 1872 (cînd Verdi a fost rechemat pe scenă de 32 ori), opera Aida a obținut un succes glorios, care continuă și azi pe toate scenele lirice din lume. Pentru șuvoiul neîntrerupt de melodii cuprinse în arii, duete, terțete și scene de ansamblu sau de dans, pentru claritatea bine dozată a conflictului dramatic, care evocă cu specificul genului aspecte din viața poporului egiptean și etiopian, ca și pentru spectaculozitatea și accesibilitatea sa, opera Aida a fost inclusă în programul festivalului.

Alături de o excelentă distribuție de soliști (care au cîntat în limba italiană), în rolul titular am apreciat pe valoroasa cînăreață cu renume mondial, *Marcella de Osma* (Italia). Artista posedă o voce de soprană spinto, de o forță și strălucire rar întîlnite (în special în acute), armonioasă și suplă, călită la focul unei temeinice școli, pe care o utilizează cu o remarcabilă măiestrie. Ea ne-a reliefat, cu ardentă trăire, marea gamă a momentelor lirice sau dramatice, care caracterizează pe sclava de la curtea faraonului. Cuceritoare în scena doua („Ritorna vincitor"), duioasă, senină, cu subtile nuanțe în rugăciunea ce urmează „Numi pietà", a atins o adevărată culme a artei sale în cunoscuta „arie a Nilului". Apoi s-a evidențiat în duetul cu Amonasro („Rivedrai le foreste imbalsamate") și în cel cu Radames din finalul operei.

Creații deosebit de valoroase au realizat și ceilalți interpreți. Elena Cernei, folosind cu dibăcie vocea excepțională de mezzoaltă, ne-a apărut plină de pasiunea dragostei pentru Radames, vicleană și perfidă în duetul cu Aida, mistuită, pînă la limita tragicului, în scena judecății. Tenorul Ludovic Spiess, în vădit progres, și-a făcut un debut strălucit în rolul lui Radames, căruia i-a împrumutat o prestanță statuară quasi wagneriană. Înzestratul artist a cucerit adeziunea publicului încă de la prima scenă, cînd cu vocea sa de mare calitate, puternică, mlădioasă și expresivă, a cîntat celebra arie „Celeste Aida". Cu glasul său amplu, generos, pătrunzător și cu incontestabilul său talent actoricesc, baritonul David Ohanezian a făurit un Amonasro care în duetul cu Aida (din actul Nilului), a fost de o inegalabilă forță emotivă. Basul Viorel Ban a fost solemn, impunător în rolul regelui, iar basul Valentin Loghin a fost grav și necruțător în Ramfis. Cu voci frumoase și expresive, Marcel An-

ghelescu (mesagerul) și Maria Crișan (marea preoteasă) au imprimat personajelor întruchipate caracterul respectiv. Corul finisat de maestrul său Stelian Olariu a adus o contribuție prețioasă la desfășurarea dramatică a operei. Baletul (Oleg Danovschi), în frunte cu Valentina Massini, a plăcut datorită varietății ritmice, eleganței și sincronizării mișcărilor. Dirijorul Paul Popescu a stăpînit — în genere — orchestra, cu autoritate, ca și piesele de ansamblu (cu excepția unor excese de fortissimo ale alămurilor și percuției). Captivantă, regia maestrului Rînzescu a reușit să imprime tuturor interpreților (inclusiv elementelor din cor și mimanților) atitudinea cea mai potrivită, ridicînd nivelul spectacolului pe o treaptă superioară. Decorurile (E. Cemodurov) de o impresionantă măreție, respectă tradiția scenografiei noastre, instaurată încă acum aproape 50 de ani, la prima stagiune a Operei Române. A fost o seară reușită a Festivalului, care s-a bucurat de un succes răsunător.

Don Carlos sub bagheta lui Alberto Erede

Spectacolul cu opera *Don Carlos* de Verdi, care a avut loc la 15 septembrie în fața publicului capitalei și a unui mare număr de oaspeți ai Festivalului, a produs o unanimă satisfacție datorită, în primul rînd, prezenței la pupitrul conducerii a cunoscutului dirijor *Alberto Erede*. Dotat cu deosebite calități artistice, Alberto Erede studiază pianul, violoncelul și compoziția la Geneva și Milano. Ca și Arturo Toscanini și George Georgescu, debutează ca violoncelist apoi, ca elev și sub influența profesorului său Felix Weingartner, de la Conservatorul din Basel, își începe activitatea dirijorală. Timp de peste 40 de ani obține succese strălucite în toată lumea, alături de interpreții marilor teatre lirice Metropolitan din New York, Scala din Milano, Opera Mare din Paris, Covent Garden din Londra etc. și cu cele mai reputate orchestre simfonice. Este cunoscut melomanilor de pretutindeni și prin imprimările pe discuri și emisiunile la radio.

Am avut prilejul să asistăm la un interviu acordat Radioteleviziunii, la o repetiție la T.O.B. și la spectacolul cu opera Don Carlos și am fost impresionați de concepția sa cu privire la pregătirea și prezentarea unui spectacol de operă. Autoritatea sa desăvîrșită este rezultatul aprofundatei cunoașteri a partiturii, posibilităților vocilor și instrumentelor. Alberto Erede nu a îngăduit vreo abatere de la textul muzical și literar, imprimînd, pe plan general și în amănunt, cel mai autentic stil verdian. A reușit să realizeze pe deplin colaborarea și echilibrul necesar între voci și orchestră. Gestica sa, de o rară energie și precizie, cu multiple nuanțe expresive s-a făcut înțeleasă de interpreți și apreciată de public. Opera a fost cîntată de cor și soliști în limba italiană. Respectînd ultima versiune a lui Verdi, la cererea sa, a fost suprimat actul I (Pădurea din Fontainebleau) pe care însuși compozitorul îl considera de prisos.

În rolul lui Rodrigo, publicul a aplaudat cu entuziasm pe baritonul Nicolae Herlea. Vocea sa excepțională, dotată cu un timbru nobil, catifelat și penetrant, tehnica unui real „belcanto", suplețea și forța sa expresivă au comunicat sălii puternice emoții artistice. Nicolae Herlea a înveșmîntat pe Rodrigo cu multă prestanță, exteriorizînd vocal și scenic patriotismul său fierbinte și sincera prietenie pentru Don Carlos. Duetele cu acesta, ca și scena morții au fost momente de înaltă desfătare artistică. Cu vocea clară, comunicativă, plină de strălucire — mai cu seamă în acute — și o dramatică tălmăcire a rolului, tenorul Cornel Stavru a interpretat pe Don Carlos. În rolul regelui Filip, basul Nicolae Florei s-a revelat în scena marii arii din actul IV, vădind un studiu serios al partiturii. Elena Cernei ne-a înfățișat sugestiv variatele stări sufletești ale principesei Eboli, iar Elena Dima, în rolul Elisabetei, a pus un accent deosebit în redarea sbuciumului nefericitei regine. Ileana Cotrubaș a prezentat vocal și scenic un Tebaldo plin de duioșie și tinerețe. În celelalte roluri am remarcat creația valoroasă a lui Valentin Loghin în Marele Inchizitor, precum și pe Constantin Dumitru, Marcel Anghelescu și Maria Sindilaru, cu voci frumoase și interpretări meritorii. Cu multă atenție și exemplară disciplină, corul și orchestra (ca de altfel și soliștii) au răspuns solicitărilor dirijorului, cinstind prin execuțiile lor, arta interpretativă românească și făcînd din Don Carlos, un spectacol memorabil.

Claire Watson în Lohengrin

Spectacolele de la Opera Română, prilejuite de Festivalul „George Enescu", s-au încheiat duminică 17 septembrie printr-o realizare magistrală a operei romantice *Lohengrin* de Richard Wagner. Este desigur meritul conducerii primei noastre scene lirice și al întregului ansamblu de artiști și tehnicieni, care au pregătit cu devotament acest spectacol. La aceasta se adaugă o distribuție de prim rang și — fără îndoială — aportul considerabil adus de soprana *Claire Watson (S.U.A.)*. Interpretînd pe Elsa, cu o prezență scenică deosebit de agreabilă (care ne reamintește de Elisabeth Schwarzkopf) și cu o năvalnică și cuceritoare forță ea ne-a trimis adînca și interiorizata trăire a personajului, între vis și realitate. Claire Watson a captivat și emoționat sala, scena, fosa, culisele. Vocea sa (căreia nu-i poți găsi decît calități), cu timbru, penetranță și maleabilitatea necesare rolurilor wagneriene, în pianissimo din registrul înalt părea că vine din îndepărtate sfere iar în fortissimo, pe întregul ambitus de sopran, învăluie întreaga simțire a auditorului, cu farmecul artei sale, printr-o vibrație argintie, caldă,

Claire Watson și Ludovic Spiess

misterioasă. În cel mai pilduitor stil wagnerian, cu o dicțiune (în limba germană) și o frază muzicală inegalabile, cu o mimică și un joc dramatic simplu dar sugestiv, artista ne-a înfățișat veridic puritatea sufletească a tinerei principese de Brabant, încrezătoare în dreptate și adevăr. Pentru nivelul artistic atins, creația sopranei Claire Watson merită respect și admirație. Cuvinte de aleasă prețuire se cuvin de asemenea și tînărului tenor Ludovic Spiess, interpret wagnerian, menit să ducă faima școlii românești de canto pe reputate scene din lume, datorită vocii sale de o rară noblețe, clară, puternică și suplă, egală și omogenă în toată întinderea, talentului, inteligenței și simțului său muzical și scenic. Basul Nicolae Florei ne-a redat pe regele Heinrich, reliefînd blîndețea sa și spiritul său de dreptate. În rolurile „negre", ale răului, perfidiei și mișeliei și-au valorificat însușirile artistice soprana Zenaida Pally și baritonul David Ohanezian, iar în rolul heraldului am apreciat vocea frumoasă și bine condusă a baritonului Lucian Marinescu. Dirijorul Mircea Popa a evidențiat elevate pagini simfonice în preludiile ce preced actele, echilibrînd și dozînd planurile sonore ale diverselor grupe instrumentale, scoțînd clar în evidență leitmotivele și dezvoltarea lor. Corul (dirijor Stelian Olariu) a adus o substanțială contribuție la succesul operei. În ce privește regia, pentru realizarea monumentală a spectacolului, în stilul tradiției de la Beyreuth, adecvat unei viziuni moderne, simple dar sugestive și de o plasticitate magnifică, regizorul Jean Rînzescu merită felicitări.

AL. COLFESCU

Baletul Operei Mari din Paris

Opera Română a găzduit în zilele concursului şi festivalului „George Enescu" renumita trupă de balet a Operei Mari din Paris.

Tradiţia baletului francez, ale cărei începuturi datează încă din sec. XVI, repertoriul şi stelele anunţate au atras un numeros public, sala noastră devenind cu totul neîncăpătoare pentru iubitorii genului coregrafic.

Cele două seri de balet formate din „miniaturi" piese într-un act au constituit un program bogat şi variat.

„Suita în alb" realizată în anul 1943 de Serge Lifar, pe muzica de Edouard Lalo, reprezintă o succesiune de studii coregrafice desfăşurate în diverse şi multiple desene şi planuri. Înalta măestrie a dansatorilor ne-a încîntat şi astfel „Suita în alb" spectacolul de deschidere, a creat atmosfera, a trezit curiozitatea şi a pregătit succesul întregii seri în premieră. Această primă lucrare prezentată pe scena noastră înseamnă şi prima încercare a lui Serge Lifar de a crea un balet lipsit de tematică.

Christianne Vlassi, Josette Anniel şi Jean-Pierre Bonnefous, soliştii baletului „Suita în alb", ne-au impresionat de la prima apariţie prin performanţa lor profesională.

În aceeaşi seară, baletul „Studii" montat de danezul Herald Lander, pe muzică de Knudage Rüsager (după Czerny) face parte din acelaşi gen de spectacol, lipsit de tematică, dar bogat în procedee tehnice, demonstrînd chiar întreaga gamă de grupuri de mişcări, care compun ora de antrenament. Pentru marele public a apărut „nou" şi interesant faptul că pe scenă a fost instalată „bara", elementul de bază în exerciţiile zilnice ale dansatorilor.

Perfecţiunea ansamblului de balet, execuţia rigidă, am putea spune, a fiecărei atitudini, poză sau pas, ritmul şi dinamica mişcărilor, această pură demonstraţie de virtuozitate tehnică, au fost transformate, prin formula montării scenice, într-o desfătare a ochiului.

A existat în permanenţă un sincron perfect între muzică, dans şi lumină. Dacă ritmicitatea seacă a mişcărilor de încălzire a fost scăldată de reflectoare luminoase, momentele de adagio au apărut în siluete decupate pe fundal, marcînd plastica eleganţă a balerinei şi creind contraste binevenite şi de mare atmosferă.

În acelaşi stil de montare coregrafică încadrăm şi baletul „Arcade" de talentatul dansator şi tînăr coregraf Attilio Labis, reprezentat în al doilea program al serilor pariziene. Muzica lui Hector Berlioz a inspirat pe dansator la combinaţii de grupări în mişcare, tot studii, de data aceasta ale duetului clasic, executate într-o disciplină perfectă, în colectiv. Încă un cuvînt de laudă pentru trupa franceză, care în fiecare lucrare academică a dovedit o severă educaţie profesională.

Părăsind academismul din baletele amintite, Michel Descombay, maestru de balet şi conducătorul trupei la ora actuală, ne-a prezentat două lucrări originale: Simfonia concertantă şi Baschet. „Simfonia concertantă" creată în 1962, abordează o temă psihologică: solitudinea. Pe muzica „Micii simfonii concertante" a lui Frank Martin, într-un decor sugestiv realizat cu multă sensibilitate şi rafinament de Bernard Dayde, compoziţia coregrafică porneşte de la idee, urmăreşte insistent firul conducător şi reuşeşte, chiar dacă în dezvoltare, Descombay este furat pe alocuri de dansul golit de tensiunea interioară.

Primii dansatori Claire Motte şi Jean Pierre Bonnefous, se întrec în cele mai dificile combinaţii, formînd o pereche de dansatori de elită, adevărate stele ale scenelor de balet.

A doua lucrare a aceluiaşi maestru de balet este „Baschet". Titlul anunţa îndrăzneală, iar vizionarea baletului a fost o surpriză. Plin de inventivitate, dinamism şi prospeţime, coregraful a transformat scena într-un teren sportiv, cu toată veselia, energia, elanul şi humorul tinereţii, fără să piardă însă nici un moment, poezia şi lirismul specific vîrstei. Din nou Claire Motte ne-a uimit prin agilitatea dansului ei, împreună cu altă stea a baletului din Paris, Cyril Atanasoff, excelent prim solist talentat, spiritual şi deosebit de simpatic.

Daphnis şi Chloë, miniatura coregrafică a marelui Fokine a încheiat turneul baletului de la „Grand Opera", marcînd marea tradiţie a baletului francez. Transpunerea scenică a simfoniei lui Maurice Ravel, din anul 1912, a fost păstrată cu grijă şi se înscrie în repertoriu ca o lucrare de mare prestigiu. Din nou Jean-Pierre Bonnefous, în rolul interpretat în premieră de Nijinsky, ne-a încîntat prin simţul estetic; reliefînd plastica unui corp perfect sculptat, alături de Josette Anniel, graţioasa păstoriţă, melancolică şi gingaşă, amintindu-ne de frumoasa interpretă din 1912, care era Tamara Karsavina.

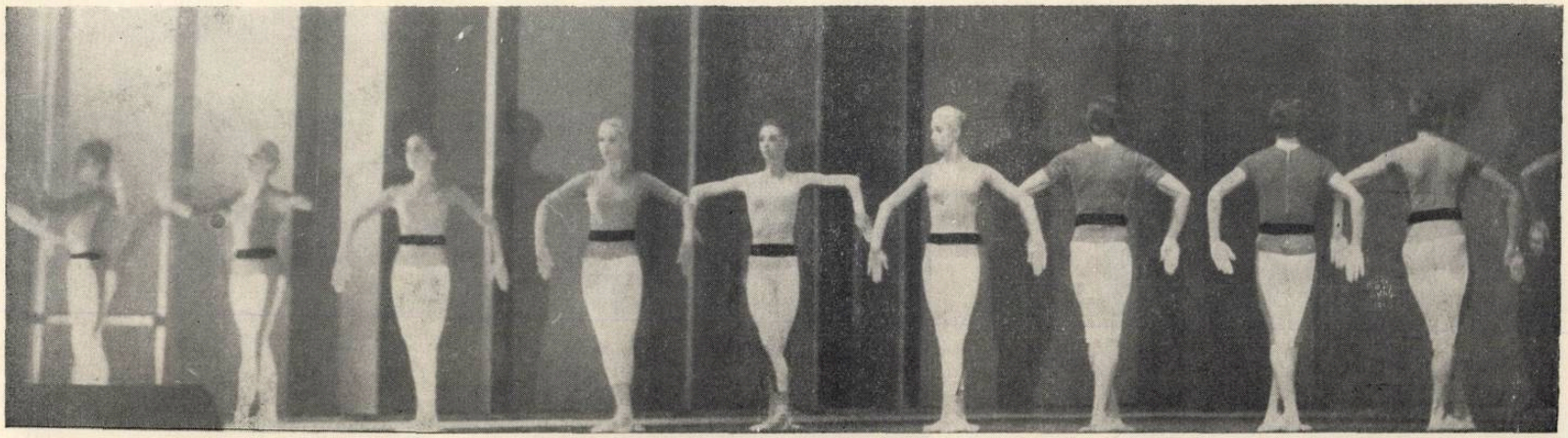
Cunoştinţa cu demni urmaşi ai iluştrilor Noverre, Vestris, Taglioni şi Petipa a ocupat un loc important în cadrul sărbătoresc al zilelor enesciene.

TILDE URSEANU

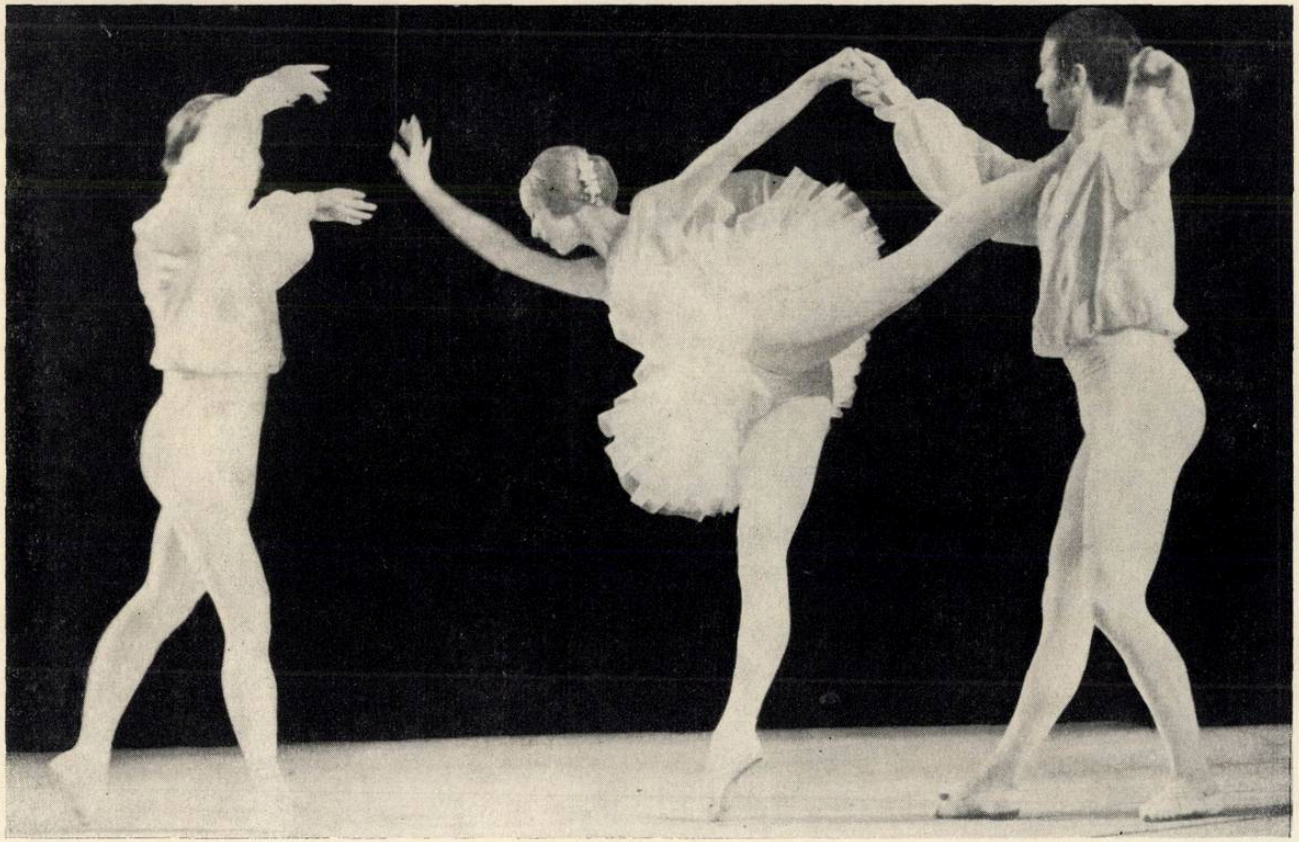
„Studii de Czerny“

BALETUL OPEREI MARI DIN PARIS

„Don Quijote“



„Simfonia concertantă"



„Suita în alb"

Spectacole folclorice pe agenda Festivalului

În acest început de toamnă, în noianul concertelor simfonice, de cameră, corale, recitaluri și spectacole de operă, sala U.G.S. a găzduit două spectacole folclorice susținute de Ansamblul „Ciocîrlia" și de cel al Uniunii Generale a Sindicatelor. O adevărată revărsare de tinerețe și voioșie, aceste spectacole au completat tabloul manifestărilor artistice în cadrul celui de-al patrulea Concurs și Festival internațional „George Enescu", fiind aplaudate cu căldură de numeroși oaspeți prezenți la marea sărbătoare a muzicii românești. O permanență a spectacolelor acestor valoroase colective artistice o constituie preocuparea pentru dezvăluirea frumuseților folclorului, pentru păstrarea valorilor sale autentice, seriozitatea și exigența în alegerea temelor.

Mesager al cîntului, jocului și portului nostru popular pe toate meridianele (în prezent aflîndu-se într-un lung turneu în Anglia), Ansamblul „Ciocîrlia" și-a început programul cu o reușită scenetă muzical-coregrafică intitulată „Tablouri din galeria națională", pe muzica Rapsodiei I-a de George Enescu, omagiu adus aceluia care a îndrăgit atît și a șlefuit în opera sa, originalul folclor românesc. Pe aceeași linie de autentică măiestrie interpretativă se situează și celelalte înmănunchieri muzical-coregrafice din diferite regiuni ale țării, aducînd pe scenă ecou de bucium („Dansul fetelor din Căpîlna"), clinchet vijelios de clopoței („Dansul călușarilor"), șerpuiri ale rîurilor de munte („Brîul"), parfumul arhaic al datinilor străbune („Nuntă pe Someș").

Alcătuindu-și programul în aceeași concepție, Ansamblul U.G.S. a încîntat pe cei prezenți în dansul „Colindătorilor cu tube" (datină de Anul Nou din părțile Hunedoarei, al „Drăgaicelor" (datină de primăvară din cîmpia Dunării) culminînd cu o reușită „Nuntă în Oaș" în ritmul sacadat al pașilor, strigăturilor cu umor și bătăilor din palme atît de specifice.

Ambele formații au încadrat aceste suite și scenete cu binevenite numere solistice sau de grup, vocale și instrumentale, executate de soliști virtuozi, o adevărată paradă a instrumentelor populare folosite pe plaiurile românești (solz de pește, fluier, caval, nai, cimpoi, țambal, acordeon etc.).

Încheiem această succintă cronică (fără a cita nici un nume, meritul revenind deopotrivă tuturor participanților) relatînd un fapt ce ni se parte deosebit de semnificativ: după suita muzical-coregrafică „Nuntă în Oaș" — care a coincis de altfel, cu finalul spectacolului prezentat de Ansamblul U.G.S. — ca la un semn, aplauzele numerosului grup al oaspeților prezenți în sală imitau fără greșală ritmul sacadat al dansatorilor de pe scenă, citindu-le pe față bucuria contaminantă ce o degajă robustul nostru folclor, spunîndu-ne parcă prin aceasta, că au luat cu ei și vor duce departe, fiecare în țara sa, o fărîmă de cîntec și joc popular românesc.

CONSTANTIN RĂSVAN

Festivitatea de închidere — Concertul laureaților

După aproape trei săptămîni, în care Bucureștiul a devenit o adevărată metropolă a muzicii, cel de-al IV-lea Concurs și Festival internațional „George Enescu" a luat sfîrșit vineri seara printr-o festivitate ce a avut loc în sala mare a Palatului Republicii Socialiste România.

În prezidiul adunării au luat loc membrii juriilor celor trei secții ale concursului și tinerii laureați.

Festivitatea a fost deschisă de Ion Pas, președintele Comitetului de Organizare a celui de-al IV-lea Concurs și Festival „George Enescu". După ce a relevat faptul că manifestările muzicale în acest an au dat o nouă și înaltă expresie sentimentelor de caldă iubire și de profund respect pe care poporul român le poartă permanent amintirii ilustrului său fiu, George Enescu, vorbitorul a spus: Îndreptățesc sentimentul satisfacției noastre mărturiile remarcabililor oaspeți străini — compozitori, interpreți, muzicologi și critici, — darnici în aprecierile pe care au ținut să le împărtășească presei, televiziunii și radioului. Satisfacția noastră îi găsește îndreptățirea în participarea directă, însuflețită, a multor zeci de mii de iubitori ai muzicii în sălile de concerte și la operă, unde, pe parcursul a 18 zile, au fost găzduite nu mai puțin de 48 de programe — fiecare dintre ele oferind prilejul de superioară delectare artistică. Să nu uităm prezența nevăzută a milioanelor de audienți și spectatori care, aproape seară de seară, le-au urmărit prin mijlocirea undelor a micului ecran. Ecourile care ne-au venit de peste hotare, și care constituie dovada că, și de data aceasta, manifestările consacrate marelui nostru George Enescu stau în centrul atenției lumii muzicale de pretutindeni, sînt deopotrivă de natură să ne bucure. S-a făcut încă o dată constatarea că viața muzicală din țara noastră a ajuns, în condițiile noi ale patriei, la acea dezvoltare intensă visată de Enescu.

În numele Comitetului de Organizare vorbitorul a mulțumit în încheiere maeștrilor baghetei, pianului, arcușului, artiștilor vocali din străinătate și de la noi, al căror mare talent și a căror notorietate au dat prestigiu acestor manifestări, formațiunilor muzicale din țară și de peste hotare, pentru contribuția prețioasă adusă la reușita festivalului, membrilor juriilor — personalități străine și române — muzicologilor, criticilor muzicali. De asemenea, președintele Comitetului de Organizare a adresat felicitări celor 76 de candidați prezenți la concurs pentru seriozitatea pregătirii lor.

Luînd cuvîntul, Henry Gagnebin, președintele Federației Concursurilor Internaționale de muzică, a spus: În zilele festivalului ni s-a relevat ceea ce România a produs mai remarcabil în domeniul compoziției și al interpretării muzicale. Desigur, mulți dintre noi cunoșteau opera creatorilor dumneavoastră și, mai ales, pe cea a marelui George Enescu. Dar acum am putut cunoaște mai bine și am înțeles mai profund geniul poporului dumneavoastră, datorită concertelor și spectacolelor de operă, prezentate. Aveți o minunată pleiadă de artiști, atît compozitori cît și interpreți.

Referindu-se la organizarea și desfășurarea acestor manifestări vorbitorul a continuat: Reușita a fost completă și de o calitate excepțională, demonstrată prin aceea că publicul din capitala dumneavoastră a umplut în fiecare seară sălile pentru a participa la această sărbătoare a spiritului și a inimii.

Președintele Federației Concursurilor Internaționale de Muzică a adresat apoi tuturor participanților la concurs un cald cuvînt de felicitare și îndemn. În încheiere, vorbitorul a exprimat vii mulțumiri și felicitări guvernului României, care a susținut această inițiativă, Comitetului de organizare, tuturor celor care au contribuit la reușita acestei manifestări de mare amploare.

A avut loc apoi desemnarea premiilor și mențiunilor acordate laureaților. Înmînînd aceste distincții, prof. Florica Musicescu, președintele juriului de pian, compozitorul Gheorghe Dumitrescu, președintele juriului de vioară, și prof. Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, președintele juriului de canto, au felicitat călduros pe laureați pentru succesul obținut și le-au urat noi izbînzi în cariera artistică, în activitatea lor creatoare.

Asistența și-a demonstrat prin vii aplauze simpatia față de tinerii laureați.

După festivitatea de încheiere a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu", în sala mare a Palatului a avut loc concertul laureaților celei de a IV-a ediții a concursului.

Întîmpinați cu vii aplauze, în loja oficială au luat loc tovarășii Nicolae Ceaușescu, Chivu Stoica, Ion Gheorghe Maurer, Emil Bodnăraș, Alexandru Drăghici, Paul Niculescu-Mizil, membrii și membrii supleanți ai Comitetului Executiv și secretari ai C. C. al P. C. R., vicepreședinți ai Consiliului de Stat și ai Consiliului de Miniștri.

În sală se aflau membri ai C. C. al P. C. R., ai Consiliului de Stat și ai guvernului, conducători de instituții centrale și organizații obștești, oameni de știință și artă, un numeros public.

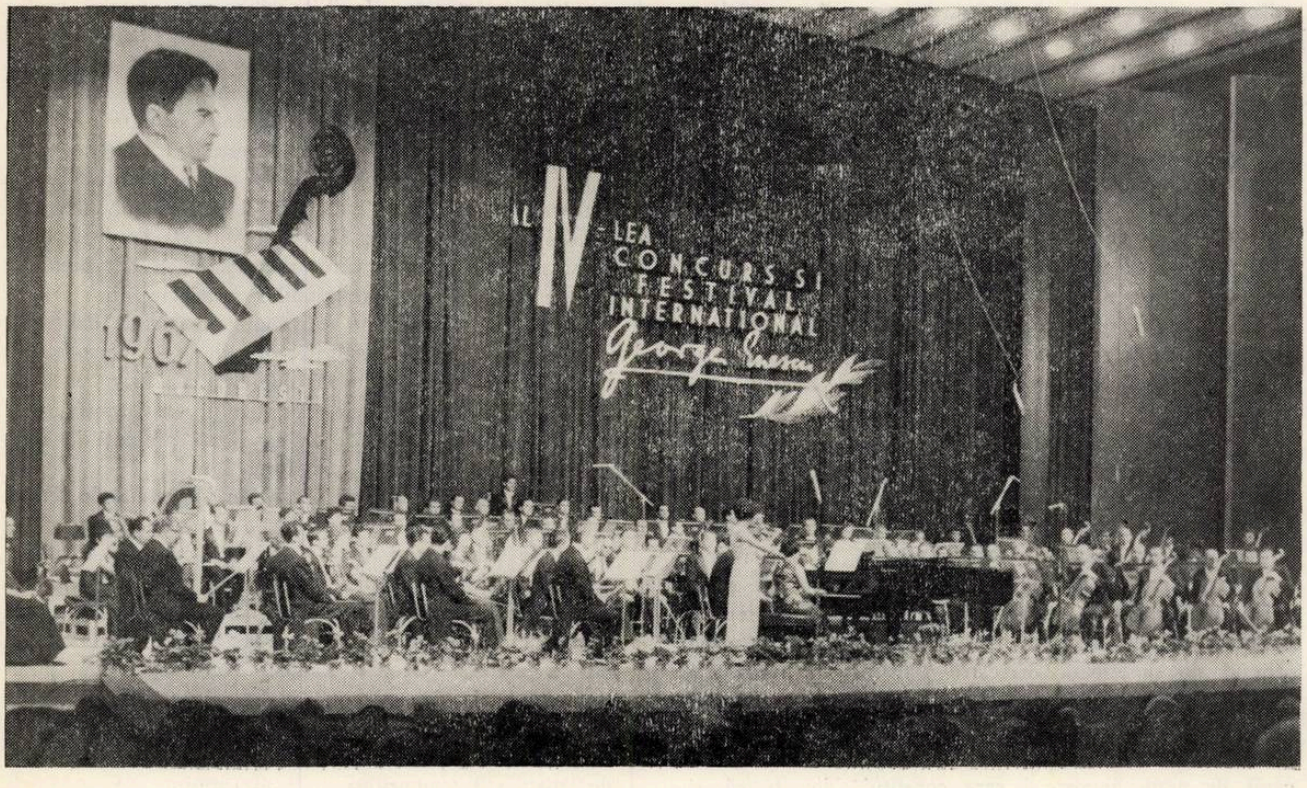
Erau de față șefi ai misiunilor diplomatice acreditați la București și alți membri ai corpului diplomatic.

Se aflau prezente numeroase personalități marcante ale vieții muzicale internaționale, membrii juriilor și paricipanți la concurs.

Concertul a fost susținut de violonista Mariana Sîrbu (România), care a interpretat partea a I-a din Sonata a II-a în fa minor pentru vioară și pian de George Enescu, pianistul Pascal Mahé-Rogé (Franța) — un studiu de Debussy, soprana Nina Stepanova Toțeva (Bulgaria) — liedul „Dar de culoare albă" de George Enescu și o arie din opera „Manon Lescaut" de Puccini, violonistul Zinovie Vladimirovici Vinnikov (URSS) — partea I-a din Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Ceaikovski, pianista Cristina Ortiz (Brazilia) piesa „Sărbătoare la Sertao" de H. Villa Lobos, pianistul Samvel Smbatovici Alumian (URSS) — partea I-a din Concertul nr. I în re major pentru pian și orchestră de Brahms, mezzosoprana Viorica Cortez-Guguianu (România) — liedul „Tu m-ai uitat" de George Enescu" și o arie din opera „Don Carlos" de Verdi, pianistul Joseph Alfidi (S.U.A.) — studiul în mi bemol major de Liszt, și pianistul Radu Lupu (România), care a interpretat partea I-a din Concertul nr. 5 în mi bemol major pentru pian și orchestră de Beethoven.

Au acompaniat orchestrele simfonice ale Cinematografiei și Filarmonicii din Timișoara, dirijate de Paul Popescu și Alexandru Sumski.

Aplauze călduroase au răsplătit arta tinerilor laureați. Interpreților le-au fost oferite flori din partea conducerii de partid și de stat.



Festivalul și Televiziunea

Avem motive temeinice să ne mîndrim nu numai pentru participarea aleasă și pentru înalta calitate a manifestărilor din cadrul Festivalului „George Enescu", ci și pentru numărul literalmente impresionant al celor care l-au urmărit. Îmi lipsesc statisticile (cît de utile ar fi ele!), dar cîteva elemente mă îndeamnă să cred că în privința publicului ne aflăm pe unul dintre primele locuri în lume. Am în față publicația „La saison en Europe — 1967", catalog ce menționează, pentru acest an, nu mai puțin decît 258 de festivaluri artistice europene. Am avut ocazia să particip, în ultimele săptămîni dinaintea festivalului nostru, la două dintre cele de mare prestigiu: la Stresa, în nordul Italiei (printre participanți: Isaac Stern, Francescatti, George Malcolm, Zubin Mehta, Orchestrele din Los Angeles, I virtuosi di Roma etc.) și la Veneția (Festivalul de muzică contemporană). Sălile în care se desfășurau concertele cuprindeau cel mult o mie de spectatori, dar majoritatea concertelor aveau loc în fața unui public doar de 150—200 de persoane. Foarte rar (aproape întîmplător) televiziunea și radioul aduceau la aceste cifre un plus de auditori. Mă gîndeam cît de popular și cîtă putere de difuzare în masele largi are festivalul „George Enescu" care, aproape seară de seară, întrunea în Sala Palatului cifra impresionantă de 3 600 de spectatori.

Las la o parte spațiul acordat de Radiodifuziunea română manifestărilor, numărul ascultătorilor consecvenți ridicîndu-se la cifre de ordinul zecilor de mii. Mă voi opri însă la contribuția Televiziunii, care mai mult decît în edițiile trecute, a oglindit cu sensibilitate și inteligență cele mai importante concerte, înlesnind unei largi categorii de amatori să le urmărească îndeaproape. Putem afirma, fără sfiiciune că ideea, scumpă marelui nostru muzician, după care muzica trebuie să devină un bun al tuturor oamenilor și-a găsit, datorită mijloacelor tehnice moderne de difuzare, o împlinire fericită. Cînd se vorbește — și se vorbește tot mai frecvent în lume — despre deosebita înclinație a poporului nostru pentru muzică este bine să adăugăm și să subliniem aceste aspecte, după părerea mea deosebit de concludente.

Televiziunea, învingînd curajos dificultățile tehnice de transmisie și de înregistrare, dar și o anume timorare în fața unor scrisori care solicitau „mai puțină muzică grea și mai multe transmisii distractive" (expresia, parafrazată, mi-a fost mărturisită de repetate ori de însiși redactorii televiziunii) și-a înțeles mai bine răspunderile sale de instituție de cultură, cu un rol important în acțiunea de educare și formare a publicului. În genere, programele oferite „la zi", s-au remarcat printr-o asemenea calitate că noi, telespectatorii, am trecut ușor peste procentul de artificios care ne supăra la retransmiterea unui concert, am preferat adesea micul ecran, *fiind generos recompensați cu imaginile și detaliile pe care numai teleobiectivul ni le putea revela. Să amintim, printre altele, de excelentul telerecording al concertului Orchestrei din Los Angeles, nu numai prilej de satisfacții estetice alese, dar o adevărată introducere în arta conducerii unei orchestre. Pot spune că pelicula a depășit* în profunzimea observației *impresiile trăite în sală, pentru că ea ne-a oferit un unghi inedit de urmărire și, totodată, o bogată gamă de expresii ce ne scăpaseră în concert. Din insistența de bun gust cu care au fost redate gestica, mimica, amănuntul decis sau elegant ale lui Mehta ne-am îmbogățit atît cunoștințele cît și posibilitățile de înțelegere a muzicii însăși. Un amator de muzică cu pregătire muzicală mijlocie observa, pe bună dreptate, că o asemenea transmisie, caracterizată prin autenticitate și înaltă fidelitate valorează cît zece emisiuni de inițiere muzicală. Recitalul Isaac Stern, Concertul laureaților, retransmisia spectacolelor Baletului Operei Mari din Paris și altele au împlinit, treptat, necesitatea imposibil de satisfăcut altfel,* de a integra pe spectator în actul însuși al creației, *ideal către care tind în zilele noastre cei mai buni regizori și muzicieni ai lumii. Televiziunea noastră a demonstrat că poate să investigheze și poate să surprindă faptul semnificativ, esența actului muzical, renunțînd la efectele de suprafață cu care ne obișnuise. Mobilitatea aparatului, condusă cu discreție, nu ne-a violentat vederea și, deci, nici auzul, ea ne-a redat sentimentul că sîntem martorii integrați ai desfășurării muzicale. Selecția imaginilor ne-a prilejuit să apreciem, de asemenea, cunoașterea bună de către dispecer a lucrărilor cîntate; episoadele soliste n-au mai fost trunchiate (cum se proceda altădată), momentele spectaculoase ale unui compartiment orchestral au fost urmărite în ce aveau ele mai expresiv și mai intim. Mi s-au părut de bun gust și unele detalii „extramuzicale", care pregăteau atmosfera — surprinderea chipului unui spectator cufundat în audiție, sau, în concertul laureaților, urmărirea mîinii tinerei pianiste din Brazilia, înălțîndu-și, înainte de concert, scaunul.*

Avem, repet, suficiente motive să nădăjduim că viitoarele transmisii de concerte simfonice (dar și de cameră, *deocamdată mai puțin frecvente în programele obișnuite) vor continua și îmbogăți experiența bună a recentului Festival, în decursul stagiunii obișnuite care începe. O revizuire a proporției programelor muzicale ar trebui să repună în drepturi concertul săptămînal al orchestrei Radioteleviziunii, mai rar vizitat decît Filarmonica. De asemenea, ni se pare că sînt încă multe de făcut în prezentarea muzicii românești și, în general a celei contemporane, pregătindu-se mai atent evenimentul prin avancronici competente, atractive. Interpreții români, orchestrele noastre (inclusiv cele din țară) pot oferi aparatului de cules imagini, aspecte extrem de interesante, pe care amatorii de muzică, tot mai mulți, le doresc și le așteaptă.*

În ce privește partea tehnică, cred că utilizînd în continuare resursele de pasiune, de inventivitate ale operatorilor se poate renunța, în retransmisii, la momentele de interludiu neutre (o lampă fixată insistent în pauză, o cortină, un afiș oarecare) în favoarea unor aspecte vii de sală sau (de ce nu?) de culise.

Am făcut un bun pas înainte în cultivarea televizivă a muzicii. Să-l continuăm cu curaj și cu tot mai multă inteligență și ingenuitate.

MIRCEA SIMIONESCU

RECENZIE

Lazăr Octavian Cosma: Oedip-ul Enescian

Moto:

...„Ne găsim în prezența unei opere capitale a unuia dintre cei mai mari maeștri; ea poate susține comparația cu culmile artei lirice. Această partitură este tot atît de depărtată de succedaneele wagneriene ca și de pastișele debussyste sau pucciniene. Ea este de o absolută originalitate și de o putere dramatică pur și simplu formidabilă!"...

ARTHUR HONEGGER

Bibliografia operelor lui George Enescu este, numeric, copleșitoare! În activitatea sa creatoare, marele luceafăr al muzicii noastre interferează domenii dintre cele mai variate ale preocupării spiritului și poate de aceea muzica sa a fost, este și va rămîne veșnic vie. Să nu uităm o axiomă: un artist este viu atît timp cît se păstrează vie curiozitatea sa... Din noianul de studii închinate operelor sale credem că cele mai importante sînt cele referitoare la ultima fază componistică și mai cu seamă la Oedip. În ceea ce privește „fenomenul Oedip" au fost scrise un mare număr de lucrări teoretice, în general concise și meritorii. Dar prima carte, în adevăratul sens al cuvîntului, de ample proporții, poate fi considerată pe drept cuvînt aceea aparținînd tînărului muzicolog Lazăr Octavian Cosma, deoarece aceasta este o adevărată teoremă muzicală, cu ipotezele, demonstrațiile și concluziile ei — desprinse în mod firesc — cu alte cuvinte o cercetare cuprinzătoare bazată pe analiza minuțioasă a limbajului muzical. Cîtă dreptate avea Petre Codreanu afirmînd categoric, într-un articol dedicat cărții mele „Muzica corală românească", următoarele cuvinte:

„Documentarea cu partitura, trimiterea la muzica însăși trebuie să fie, după părerea mea elementul fundamental al scrierii muzicologice, pentru că oricît de bogate ar fi datele biografice sobre sau anectodice, oricît de abundente izvoarele bibliografice, ceea ce determină locul unui compozitor într-o cultură muzicală este în primul rînd și în ultima instanță, muzica sa"...

Sub acest raport vom arunca o scurtă privire asupra „Oedip-ului enescian", rod al unei munci îndelungate, cu un total respect pentru partitură și pentru tot ceea ce a constituit și constituie o temeinică documentare muzicologică.

În „Preambul" semnalăm reușita deplină a tezelor prin care se conturează „tentativele preoedipiene":
— „Climatul muzical parizian îl îndeamnă să abordeze genul operei";
„În afara lui Oedip, Enescu a fost atras de numeroase alte subiecte";
„Proiecte nerealizate pe subiecte românești";
„Tematica mitologică antică, anterioară lui Oedip";
„Subiecte biblice și orientale".

De asemenea, sînt interesante și comentariile: „Enescu descoperă Oedip-ul", „Însemnări pe marginea libretului" și felul „Cum a fost plămădit Oedip-ul enescian". În problema propriu-zisă intrăm abia în capitolul „Viziunea enesciană asupra genului liric". După părerea noastră, punctul culminant al acestui capitol este indiscutabil acela unde se afirmă: „Opera, ca formă înaltă a gîndirii presupune existența unei temelii filozofice" și, sub acest raport, citatul preluat din cartea „Gespräeche mit Kafka" ne apare concludent:

„Ca să acționeze asupra vieții, teatrul trebuie să fie mai puternic, mai intens decît viața. Este legea gravității: pușcașul trebuie să țintească deasupra țintei!"

Atitudinea de resemnare senină în fața ineluctabilului fenomen al morții și al destinului funest a fost prezentă în estetica lui George Enescu, reflectată în toată creația sa, dar mai ales în opera Oedip. Conținutul acestei opere, sobru și reținut nu era în concordanță cu desfășurările învolburate ale creatorilor romantici, nemaivorbind de angoasa expresioniștilor vienezi și a continuatorilor lor din vremea noastră. Discursul muzical enescian se desfășoară lin, ca o confesiune lirică din care ni se dezvăluie discret un cîntec de dor, care nu are nimic comun cu noțiunea de pesimism. Este un simbol luminos al sensibilității artistice a poporului român, inspirat din folclorul cu vechi tradiții, evocîndu-ne poezia naturii, a germinației, a roadelor, a dragostei nobile față de om. Din capul locului trebuie să reliefăm faptul că muzicologul Lazăr Octavian Cosma a pornit de la aceste ipoteze în ampla sa teoremă — studiu „Oedip-ul enescian" și în această privință deslușim o identificare cu sensul nobilelor rînduri scrise de Mihail Jora drept prefață la programul de sală al impresionantei opere, tălmăcită în adevărata ei lumină abia în epoca noastră:

— „Omul, da, omul este mai puternic decît ursita, răspunde Oedip întrebării Sfinxului, și de acest optimism este pătruns deznodămîntul tragediei muzicale enesciene, în care spre deosebire de tragedia lui Sofocle, eroul își recapătă vederea și-l îmbie pe Theseu să-l urmeze în pădurile sfinte ale Colonei, unde se va desăvîrși împăcarea supremă. Cu această împăcare se încheie nu numai existența lui Oedip, dar și aceea a lui Enescu, și nu în noapte ci în plină lumină. La fel ca și eroul său Oedip, George Enescu și-a cucerit demnitatea și locul său măreț în galeria adevăraților oameni triumfînd asupra Destinului și Timpului".

În această ambianță ar fi fost bine venită introducerea unui capitol închinat „Catharsis-ului" raportat la „Oedip-ul enescian, desigur bazat pe o amplă documentare filozofică. Cu atît mai mult cu cît autorul simte nevoia în următoarele capitole ale cărții să facă apropieri și diferențieri între „Oedip-ul enescian" și „Oedip-ul" conceput de un alt compozitor contemporan. (Ne referim la secțiunea „Oedip în peisajul liric românesc și universal" — „Oedip la Enescu și Stravinski".) Căci teza potrivit căreia muzica ar fi artă asemantică, după care unii, — în special Igor Stravinski — au dedus în mod nejustificat concluzia că „Ea nu poate exprima idei", nu poate fi luată în considerare în nici un caz în problema „Oedip-ului enescian"! Și poate de aceea o subtilă corelație cu literatura și filozofia ar fi fost în măsură să vină în ajutorul clarificării spinoaselor probleme ce se cer rezolvate.

George Enescu ne apare ca un desăvîrșit maiestru în domeniul vrăjit al leit-motivelor oedipiene! („Leit-motivele tragediei lirice Oedip", „Evoluția leit-motivelor în desfășurarea ac-

țiunii".) În aceste pagini, izvorîte din sufletul unui muzicolog autentic, care este convins că „Muzicologia literaturizantă" este numai un aspect al muzicologiei propriu-zise, se remarcă o insistență „aproape diabolică" — rod al unei munci cu o intensitate rar întîlnită — asupra analizei muzicale. Nu întîmplător Lazăr Octavian Cosma s-a bazat pe acest fragment al valoroasei cărți în comunicarea sa avută recent în primul Simpozion din cadrul celui de al IV-lea Festival „George Enescu", comunicare în care seriozitatea, profunzimea unui muzicolog dotat cu un meșteșug stăpînit cu fermitate, se afirmau cu certitudine !

Autorul cărții ne demonstrează că leit-motivele acționează diferențiat în cursul acțiunii și în acest sens ne indică tipuri de leit-motive. De asemenea, se cuvine a evidenția aspectul deloc neglijabil, că la nivelul leit-motivelor se desfășoară aproape toate procesele dramatice sau, mai bine zis, sistemului leit-motivic îi revine importantul rol de a accentua sau diminua forța dramatică a operei. O adevărată „matematică sonoră" poate fi urmărită în ramificația leit-motivelor, mai cu seamă în strălucitorul tablou al încoronării. Nu mai puțin izbutite ni se înfățișează secțiunile în care se relevă densitatea leit-motivelor din actul al III-lea, precum și imensa varietate a „leit-motivului Tiresias", încît Enescu apare ca un important precursor al principiului variației continue, principiu ce nu odată „tiranizează" concepția componistică a creatorilor din ultimele două decenii. Un loc important este acordat „leit-motivului Destinului" și se arată în mod judicios că el este acela ce marchează schimbarea sensului acțiunii.

Pe lîngă alte fragmente cum sînt : „Comportarea leit-motivelor „Oedip" în Epilog", „Multiplele aspecte de natură expresivă ce decurg din prezentarea leit-motivului Atenei", „Din nou acționează leit-motivele principale ale tragediei lirice" și „Leit-motivele ca mijloc de invocare a faptelor petrecute", — remarcabil prezentate — se distinge „Coda" acestui amplu capitol, — ce conține din plin „dimensiunea seriosului" — anume „Leit-motivul Oedip nu și-a epuizat resursele simfonice". Citățm în acest fel cele afirmate de Lazăr Octavian Cosma la pagina 188 :

— „Transformarea leit-motivelor poate fi asemuită cheii de boltă de care depinde soliditatea edificiului. Am avut prilejul să vedem, în detalii, realizarea unității intonaționale a unei partituri complexe, modalitate prin care Enescu, neîndepărtîndu-se de resursele primare, obține o extraordinară varietate. În aceasta rezidă farmecul și greutatea tragediei lirice. Aici este secretul genialității și a reușitei capodoperei enesciene..."

Trecînd peste acestea, capitolele de încheiere — „Oedip în peisajul liric universal" și „Viața scenică și opiniile criticii" — îmi apar ca niște imense arcade melodice, de o amplă respirație, realizate cu o uimitoare măiestrie și termenul nu mi se pare cîtuși de puțin exagerat !

Lazăr Octavian Cosma a dat la iveală o carte cu sensuri multiple. Pe de o parte este un ghid — deoarece ne oferă poate cel mai vast material documentar legat de „fenomenul Oedip" — pe de altă parte este o carte de sinteză — deoarece ca și studiul lui Ștefan Niculescu închinat „Simfoniei de cameră", ne prezintă concluzii generale asupra stilului, elementelor de formă și în mai mică măsură a esteticii propriu-zise autorului, cu deosebirea că evoluția se face în cazul de față avînd ca punct terminus opera „Oedip" și nu „Simfonia de cameră". Cartea mai are marele merit că subiectul ei este tratat nu numai de pe pozițiile trecutului și ale prezentului, ci și de pe cele ale viitorului. Cînd afirmăm acest fapt, ne bazăm pe esența capitolelor în care se arată cu o mare limpezime și o remarcabilă conciziune ramificațiile enesciene în context național și universal.

Autorul era perfect conștient că o atitudine progresistă înseamnă indiscutabil refuzul de a accepta realitatea dată ca ceva definitiv, raportarea acestei realități la un model ideal precum și credința fermă în posibilitatea, mai apropiată sau mai îndepărtată, a realizării lui concrete. Numai în măsura în care faptele și evenimentele istorice ne apar ca purtătoare de valori, desfășurarea lor constituie o îmbogățire a existenței. De aceea o istorie a artelor, neutrală din punct de vedere axiologic, rămîne în ultima analiză o simplă și banală înregistrare de fapte, lipsite de orice semnificație. Atitudinea justă a cercetătorului înseamnă „sine qua non" efectuarea unor judecăți de valoare asupra prezentului, din perspectiva viitorului. Cu toții sîntem obligați a accepta ceea ce, în realitatea actuală pe lîngă valoarea proprie pe care o are în prezent, prefigurează viitorul și în același timp a respinge ceea ce constituie un obstacol în calea înfăptuirii lui. Luînd exemplul unui mare gînditor mediteranian din pragul secolului al XVII-lea — Giambattista Vico — să reprezentăm istoria ca o permanentă transformare a existenței, din pieirea formelor vetuste luînd naștere formele noi mai apropiate de planul ideal, întrucît sînt mult mai conforme rațiunii, finalitatea progresului. Astfel se explică cu claritate de ce marii scriitori și artiști ai lumii nu au rămas niciodată străini de năzuințele epocii lor. Goethe a susținut cu tărie ideea că operele nemuritoare sînt creații ale unor artiști autentici care și-au umplut sufletul cu ideile veacului în care au trăit. Reluînd această idee într-un valoros studiu publicat în revista „Familia". Aspecte ale ideii de progres în literatura universală", „Familia", Oradea, aprilie 1966 — Ovidiu Cotruș afirmă :

„Prin însuși actul lor creator, marii artiști ai lumii și-au manifestat credința în realitatea binelui și în valoarea existenței. Platon spunea că prin creație omul participă la esența binelui. Noi spunem că prin creație omul realizează binele, îl integrează vieții sale intime și societății din care face parte. Prin aceasta, orice operă de artă adevărată a fost un factor de progres al epocii ei și continuă să rămînă ca atare dacă este înțeleasă atît în semnificațiile ei permanente cît și în istoricitatea ei".

Așa cum ni se prezintă „Oedip-ul enescian" de Lazăr Octavian Cosma, rămîne o creație minunată, poate fără pereche printre lucrările acestei epoci. Operă totodată revoluționară și plină de seninătate și echilibru sufletesc, rezultată dintr-o mare și interiorizată frămîntare sufletească, scrisă de un maestru al artei sonore. Lucrarea se va impune muzicienilor din lumea întreagă deoarece din paginile ei se desprinde o gîndire logică, ordonată, solară. Ea emoționează profund prin autenticitatea, prin fiorul sacru al unei nobile arte, fuziune tainică de lirism și contaminantă vitalitate. Citind-o și recitind-o am regăsit totodată acel minunat filon, care atestă din plin trăinicia marei arte a poporului român.

DORU POPOVICI

Cuprinsul

Vasile Tomescu
București, septembrie, 1967 1
AL IV-LEA CONCURS INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"
Prof. George Manoliu
Vioară 5
Grigore Bărgăuanu
Pian 7
Gr. Constantinescu
Canto 9

★

Laureații 11
CI. F.
Primul simpozion internațional de muzicologie „George Enescu" 12

FESTIVALUL

Clemansa Firca
Muzică românească. Creația enesciană 14
Mircea Ștefănescu-Gruia
Baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora 16
A. Porfetye, Gr. Const.
Mircea Gruia, M. Poladian
Muzică de cameră 16
V. Popescu-Deveselu
Amorul doctor și O noapte furtunoasă 20
Smaranda Oțeanu
Baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta 21

SOLIȘTI, DIRIJORI, ANSAMBLURI

J. — V. Pandelescu
Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Antal Dorati, Radu Aldulescu, Kurt Masur 22
Hilda Jerea, Silviu Gavrilă
Van Cliburn, Mircea Basarab 23
H. J., Radu Gheciu
Friedrich Gulda 26
Radu Gheciu
Emil Simon 28
A. P., Petre Codreanu
Isaac Stern, Iosif Conta 28
P.C.
David Oistrah 30
G.S.
Claire Bernard, Constantin Bugeanu 31
R.G., P. C.
Rostropovici, Elenescu 31
Dan Buciu
Madrigal 33
R. G.
Kiril Kondrașin, orchestra Filarmonicii de stat din Moscova 34
J. — V. P.
Zubin Mehta și orchestra sa din Los Angeles 35
Th. Drăgulescu
Mircea Cristescu și orchestra Filarmonicii de stat „George Enescu" 36
P. C.
Cvartetul Tatrai 37
M. S. Gruia
Nonetul Ceh 38

MANIFESTĂRI LIRICE—COREGRAFICE

Vladimir Popescu
Bărbierul din Sevilla 39
Al. Colfescu
Aida cu Marcella de Osma, Don Carlos sub bagheta lui Alberto Erede, Claire Watson în Lohengrin 39
Tilde Urseanu
Baletul Operei Mari din Paris 42
Constantin Răsvan
Spectacole folclorice pe agenda Festivalului 43

★

Festivitatea de închidere — Concertul laureaților 43

ÎNSEMNĂRI

Mircea Simionescu
Festivalul și Televiziunea 45

RECENZIE

Doru Popovici
Lazăr Octavian Cosma : Oedip-ul enescian 46

Sommaire

VASILE TOMESCU
Bucarest, septembre 1967 1
LE QUATRIÈME CONCOURS INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO"
PROF. GEORGE MANOLIU
Le violon
GRIGORE BÂRGĂUANU
Piano 7
GR. CONSTANTINESCU
Canto 9

★

Les lauréats 11
CL. F.
Le premier symphosion international de musicologie „Georges Enesco" 12

LE FESTIVAL

CLEMANSA FIRCA
La musique roumaine. La création enescienne 14
MIRCEA ȘTEFĂNESCU—GRUIA
Le ballet „Retour d'abîmes" de Mihail Jora 16
A PORFETYE GR. CONST. MIRCEA GRUIA
M. POLADIAN
Musique de chambre 16
V. POPESCU—DEVESELU
L'amour médecin — et Une nuit orageuse 20
SMARANDA OȚEANU
Le ballet „Prince et mendiant" de Laurențiu Profeta 21

SOLISTES, DIRIGENTS, ENSEMBLES

J. — V. PANDELESCU
Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Antal Dorati Radu Aldulescu, Kurt Masur 22
HILDA JEREA, SILVIU GAVRILA
Van Cliburn, Mircea Basarab 23
H. J. RADU GHECIU
Friedrich Gulda 26
RADU GHECIU
Emil Simon 28
PETRE CODREANU
Isaac Stern, Iosif Conta 28
P. C.
David Oistrah 30
G. S.
Claire Bernard, Constantin Bugeanu 31
R. G., P. C.
Rostropovici. Elenescu 31
DAN BUCIU
Madrigal (La chorale) 33
R. G.
Kiril Kondrașin, l'orchestre de la Philarmonie d'Etat de Moscou 34
J. — V. P.
Zubin Mehta et son orchestre de Los Angeles 35
TH. DRĂGULESCU
Mircea Cristescu et l'orchestre de la Philarmonie d'Etat „George Enescu" 36
P. C.
Le quator Tatrai 37
M. S. GRUIA
Le nonet Tscheque 38

MANIFESTATIONS LYRIQUES ET CHORÉGRAPHIQUES

VLADIMIR POPESCU
Le barbier de Seville 39
AL. COLFESCU
Aida avec Marcella de Osma 39
Don Carlos sous la baquette d'Alberto Erede 40
Claire Watson dans Lohengrin 41
TILDE URSEANU
Le ballet de l'Opera de Paris
CONSTANTIN RASVAN
Les spectacles folcloriques dans le Festival 43

★

Le festivité de clôture. Le concert de lauréats 43

NOTES

MIRCEA SIMIONESCU
Le Festival et la Télévision 45

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

10 M.

muzica

NOIEMBRIE

1967

11

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVII Nr. 11 NOIEMBRIE 1967

La semicentenarul lui Octombrie

de Vasile Tomescu

Marile evenimente istorice sînt puncte de reper care orientează conştiinţa universală către progres, către civilizaţie şi umanism. Act de naştere al epocii contemporane, Marea Revoluţie din Octombrie a deschis şi artei drumul spre nobile înfăptuiri, spre glorificarea a tot ce are mai minunat fiinţa umană. Jumătate de veac pe care o împlineşte Revoluţia a creat dimensiuni noi, fundamentale pentru desfăşurarea în timp şi spaţiu a istoriei contemporane, o adevărată traiectorie pe care s-au înscris prefacerile economice, politice şi spirituale ce caracterizează veacul XX. Fruct al confruntărilor la care sînt obligate să participe astăzi toate orientările şi curentele artistice, toate personalităţile creatoare, muzica ultimelor decenii s-a pătruns adînc de dinamismul gîndirii umaniste, de eroismul înălţător al luptei pentru triumful socialismului. Ecou în infinite nuanţe al vremurilor pe care le trăim, muzica universală contemporană îşi are ethosul ei specific, zămislit în dialectica noului cu vechiul, a tradiţiei cu ineditul, a marilor sinteze cu febrilele căutări de orizonturi neexplorate.

La lumina proiectată de aniversarea lui Octombrie, înţelegem mai profund procesul atît de complex al conturării muzicii moderne şi contemporane ca un reflex al spiritualităţii umaniste, constructive, cu adevărat progresiste a omenirii. Lumini şi umbre născute din durerile şi frumuseţile acestui veac, creaţiile lui Debussy şi Ravel, Stravinski, Bartok, Enescu, Schönberg, Berg, Webern, Hindemith, Honegger, Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, Britten, Messiaen, ca şi muzica generaţiilor ce ating astăzi maturitatea stau mărturie adevărurilor grave şi măreţe generate în sensibilitatea şi conştiinţa artiştilor de viaţa şi lupta omenirii contemporane.

În contextul artei zilelor noastre, muzica sovietică şi-a confirmat prestigiul unei admirabile îmbinări între marile tradiţii universale şi naţionale cu trăsăturile proprii culturii şi vieţii spirituale a primului stat socialist. Astăzi, valorile muzicii sovietice aduc în concertul artei mondiale un mesaj viguros, bogat în idei, echilibrat şi măiestrit în formele

de exprimare. Păstrînd nealterată legătura cu tradiția muzicii naționale, evidentă în patosul liric elevat, în epica gravă, de profundă semnificație a gîndirii, creația nouă sovietică ne apare an de an îmbogățită cu trăsături dinamice, noi, cu o densitate expresivă sporită, rezultat al unor modalități specifice de căutări și sinteze, care definesc astfel unul din aspectele proeminente ale artei contemporane.

Marea Revoluție din Octombrie a căpătat un viu ecou în istoria modernă și contemporană.

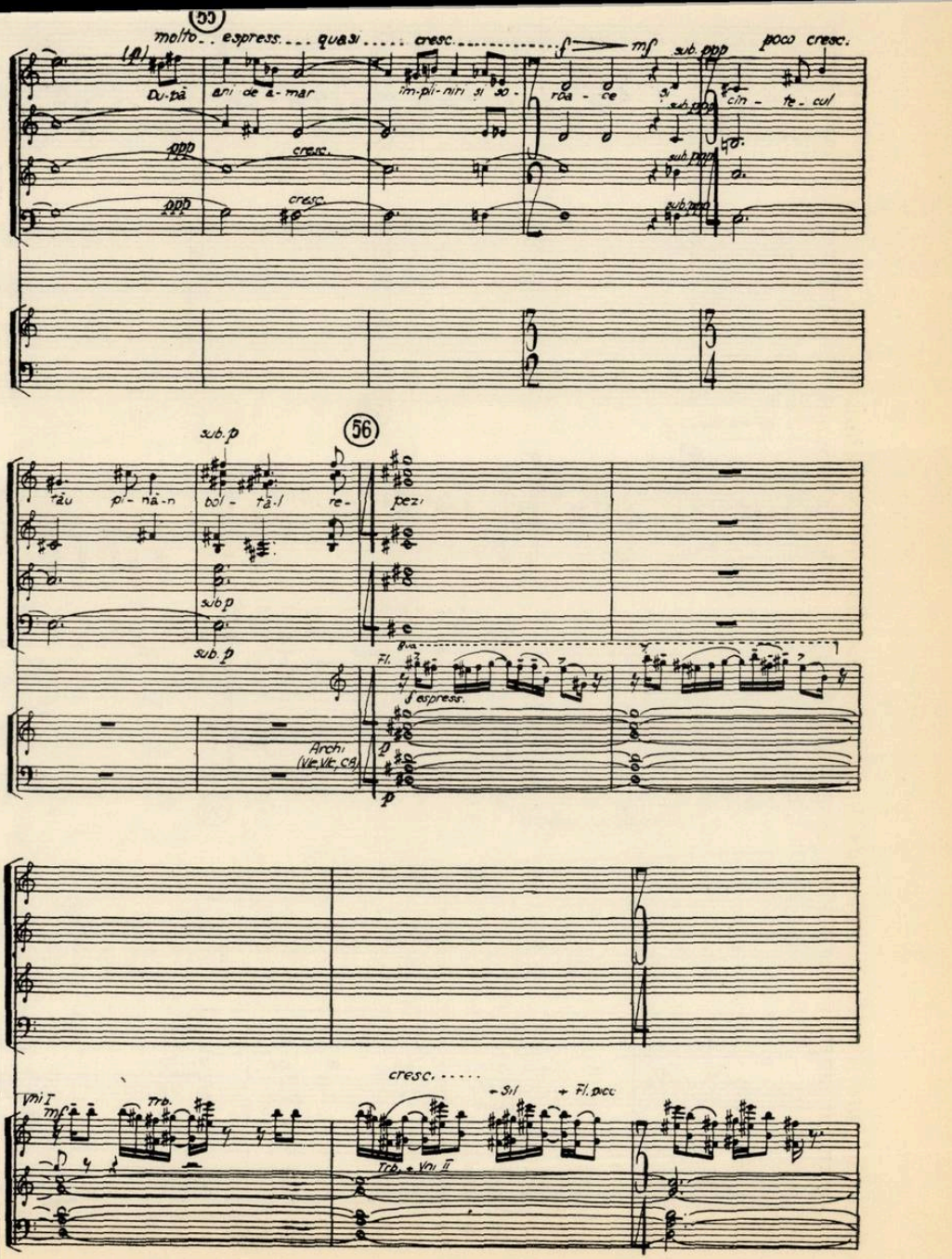
Așa cum a arătat tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al Partidului Comunist Român, în cuvîntarea rostită cu prilejul semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie : „Revoluția din Octombrie — strălucită încununare a luptei revoluționare pline de abnegație a proletariatului, a maselor muncitoare din Rusia, sub conducerea încercată a Partidului Comunist făurit de Lenin — a inaugurat o eră nouă în istoria universală, era ridicării unor uriașe forțe revoluționare de pe toate continentele la lupta pentru lichidarea exploatării omului de către om, pentru adînci prefaceri înnoitoare în organizarea societății, pentru afirmarea socialismului pe scară mondială".

„Poporul român — se subliniază în continuare în documentul citat — se bucură din adîncul inimii de marile înfăptuiri ale oamenilor sovietici în construirea edificiului comunismului, — care constituie un factor de însemnătate deosebită al întăririi sistemului mondial socialist, al luptei pentru cauza nobilă a apărării păcii și prieteniei între popoare, al creșterii influenței ideilor socialismului în lume".

Lupta clasei muncitoare, atitudinea intelectualității românești din perioada interbelică au constituit un sprijin activ pentru triumful ideilor Revoluției. Înflorirea României socialiste exprimă astăzi în chip strălucit caracterul rodnic al eforturilor și năzuințelor poporului român pe drumul comun al socialismului și comunismului. Mai mult ca oricînd, credința lui Enescu că muzica oglindește „trăsăturile psihice ale omului, ale popoarelor", se confirmă prin ridicarea impetuoasă a creației românești contemporane la nivelul cerut de creșterea spirituală a poporului român care desăvîrșește construcția socialismului. Împletirea celor mai variate predilecții stilistice în cadrul unei arte cu puternic fond original pe baza unui continuu proces de înnoire tehnică și expresivă — iată drumul de astăzi al muzicii românești.

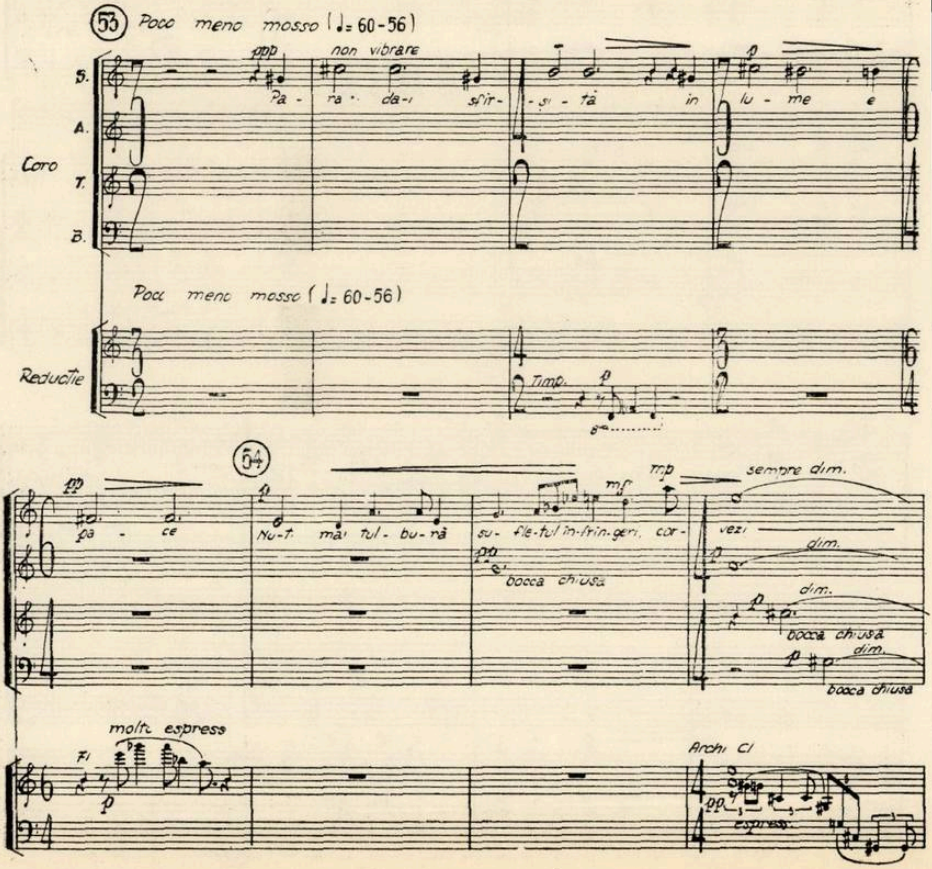
De-a lungul celor cinci decenii de la triumful Marii Revoluții din Octombrie, legăturile muzicale româno-sovietice s-au dezvoltat continuu. Viguroasa tradiție a relațiilor artistice prietenești a fost ilustrată în secolele trecute prin contactul școlilor de psaltichie și tipărituri muzicale de la Putna și Neamț cu arta muzicală ucraineană și rusă, apoi din aportul înnoitor al lui Gavriil Musicescu, deschizător de drumuri în armonizarea cîntecului popular românesc, eminent cunoscător al școlii corale ruse. În perioada interbelică, muzica lui Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian a constituit o prezență semnificativă în viața muzicală românească. Marele muzician român George Enescu a fost un prieten activ și pasionat al muzicii sovietice. În anii culturii socialiste, muzica sovietică în România și muzica românească în U.R.S.S. au devenit permanențe ; repertoriul de concert, schimbul de interpreți, întîlnirile de creație s-au adeverit a fi forme dinamice de cunoaștere și prețuire reciprocă. Uniunile de compozitori din cele două țări socialiste prietene au dezvoltat o rodnică și fecundă colaborare în direcția cunoașterii și prețuirii reciproce a creației, a schimbului de idei și experiență creatoare.

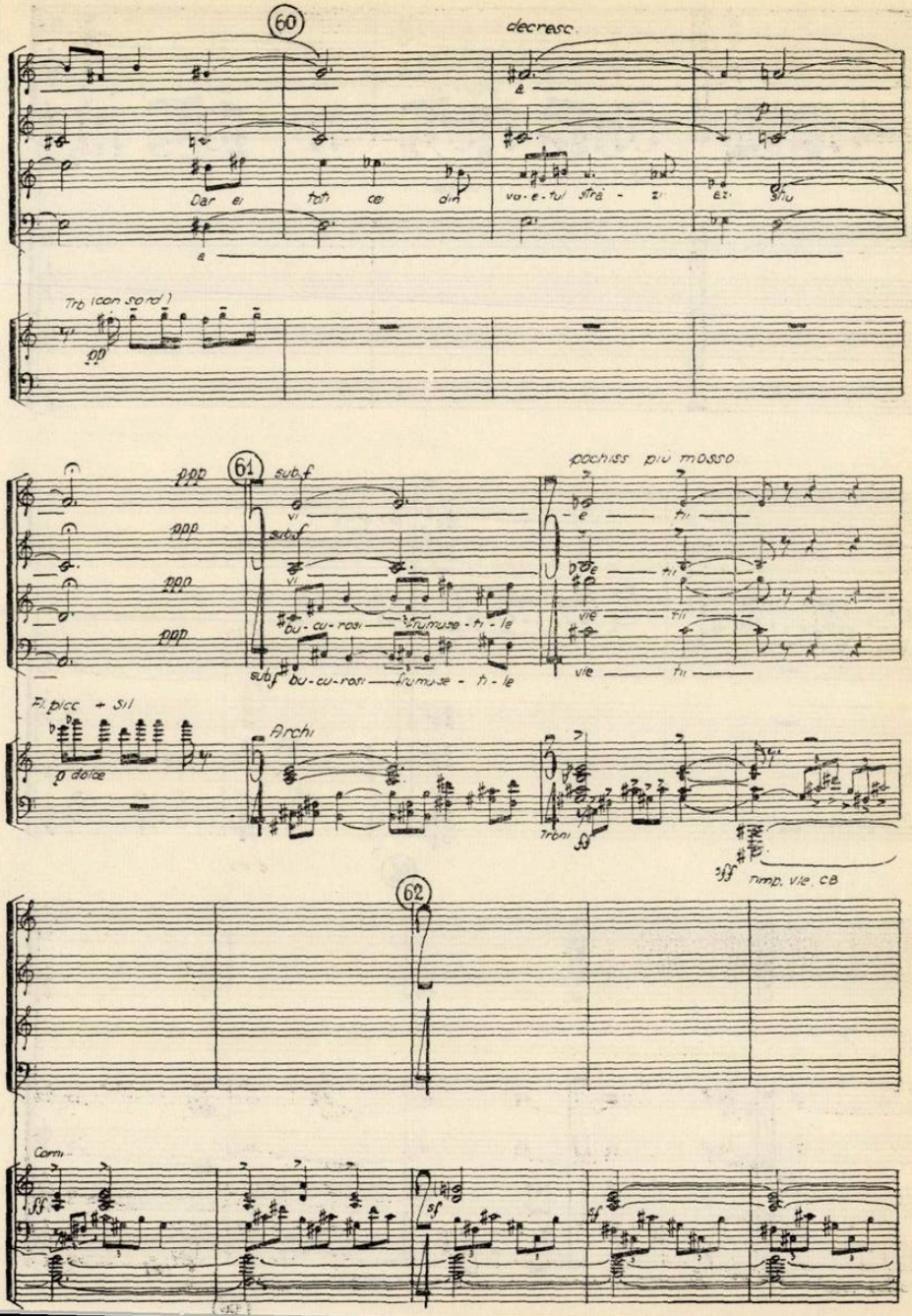
La aniversarea Marelui Octombrie, muzicienii români își aduc prinosul — iarăși după cuvîntul lui Enescu — slujindu-și patria, slujind muzica și marile idei umaniste ale veacului cu armele lor : „Arcușul, bagheta, condeiul"...

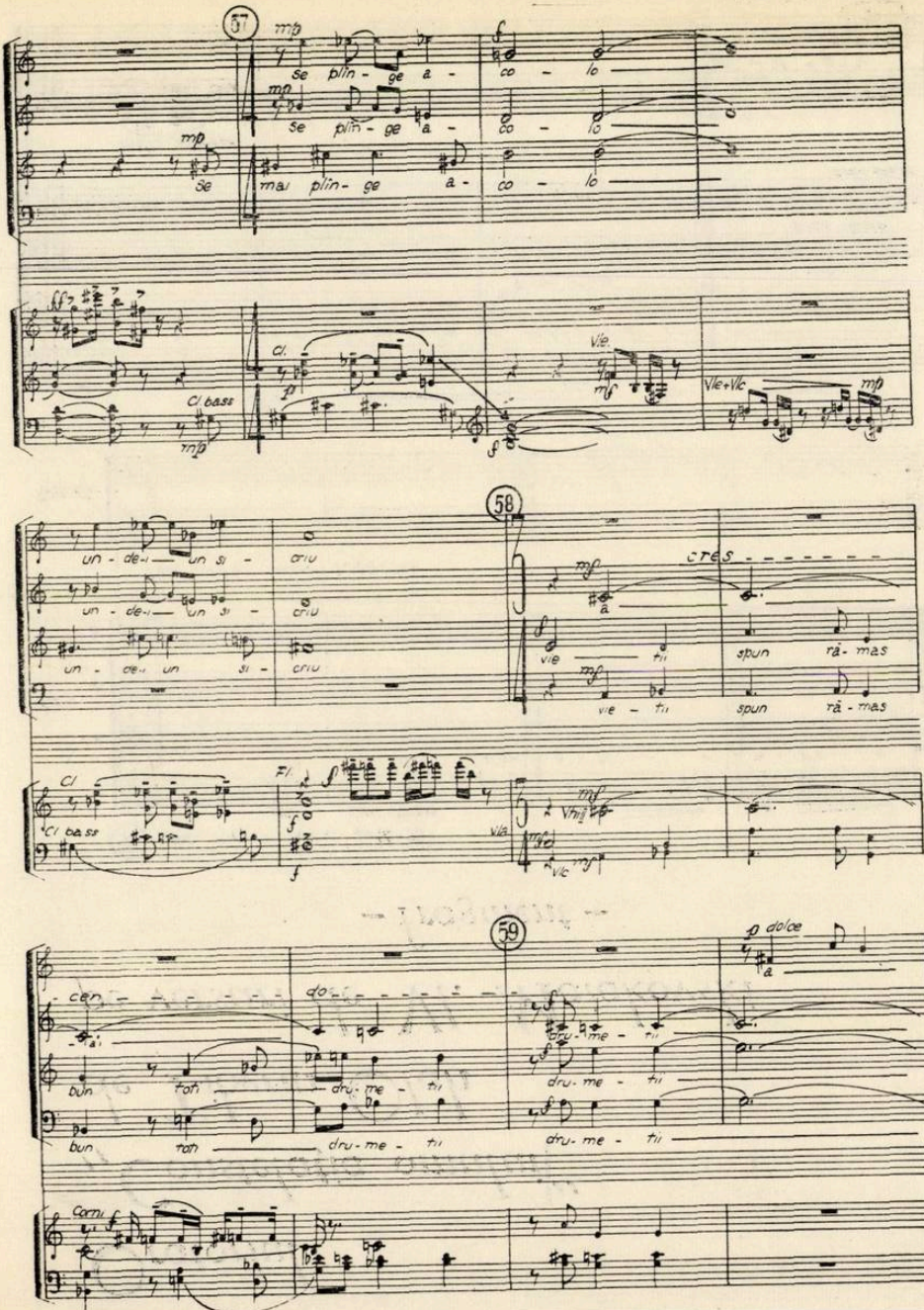

55
molto.. espress.... quasi..... cresc.
f
mf
sub. ppp
poco cresc.
(a)
Du-pă
ani de a-mar
im-pli-niri si so-
roa-ce
si
cîn-te-cul
ppp
cresc.
sub. p
56
rău
pi-nă-n
bol-tă-l
re-
pezi
Fl.
f espress.
Archi
(Vl.I,Vl.II,Vla)
Vni I
mf
Trb.
cresc.
+ Sil
+ Fl.picc
Trb. + Vni II

Oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah pe versuri de Vl. Maiakovski

– fragment –




60
decresc.
Dar ei toti cei din va-e-tul stră - zi ezi stiu
Trb (con sord)
pp
ppp
61
sub.f
vi
bu-cu-rosi frumuse-ti-le
pochiss più mosso
e tii
vie tii
Fl. picc + Sil
p dolce
Archi
Trbni
ff
sff
timp. vle. CB
62
Corni
ff
sf



57

mp

se plin - ge a - co - lo

mp

se plin - ge a - co - lo

mp

se mai plin - ge a - co - lo

ff

Cl.

p

Cl. bass

mp

Vle.

mf

Vle+Vlc

mp

un - de-i un si - criu

un - de-i un si - criu

un - de-i un si - criu

58

mf

a

cres

vie - tii spun rã - mas

mf

vie - tii spun rã - mas

Cl

Cl. bass

Fl.

f

f

Vla.

mf

Vhi II

mf

Vlc

mf

59

p dolce

a

cen - do

a'

bun toti dru - me - tii

bun toti dru - me - tii

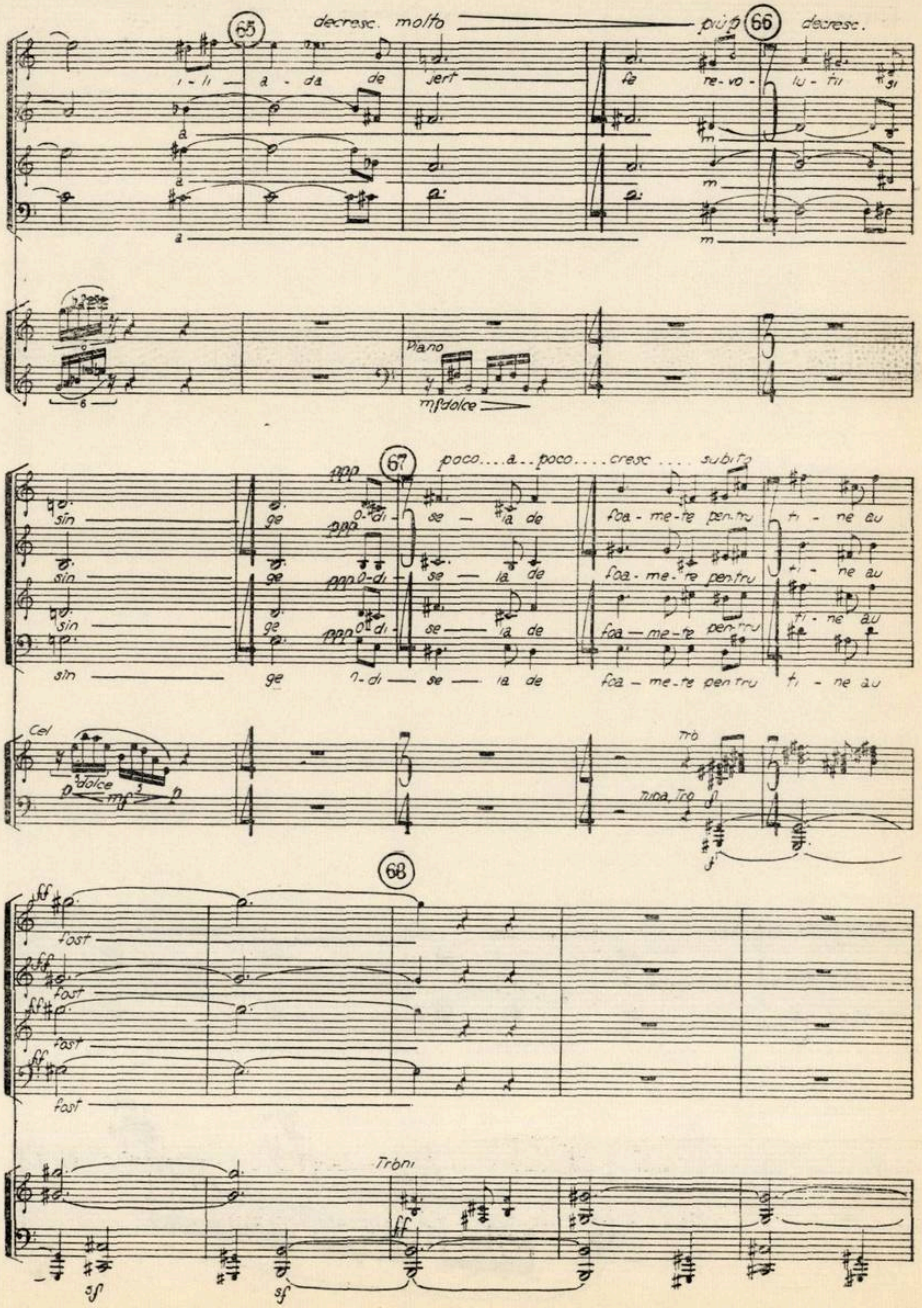
dru - me - tii

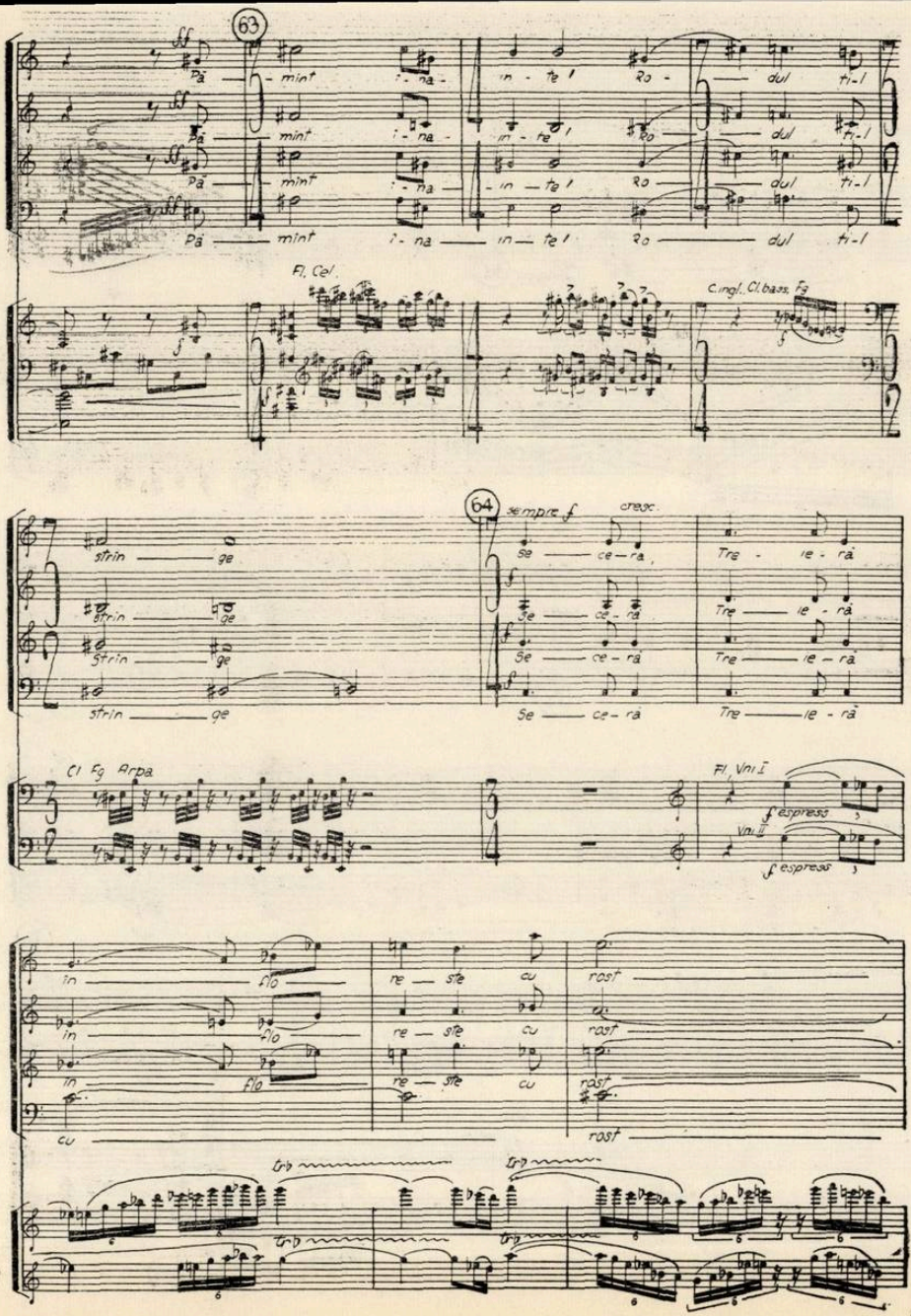
dru - me - tii

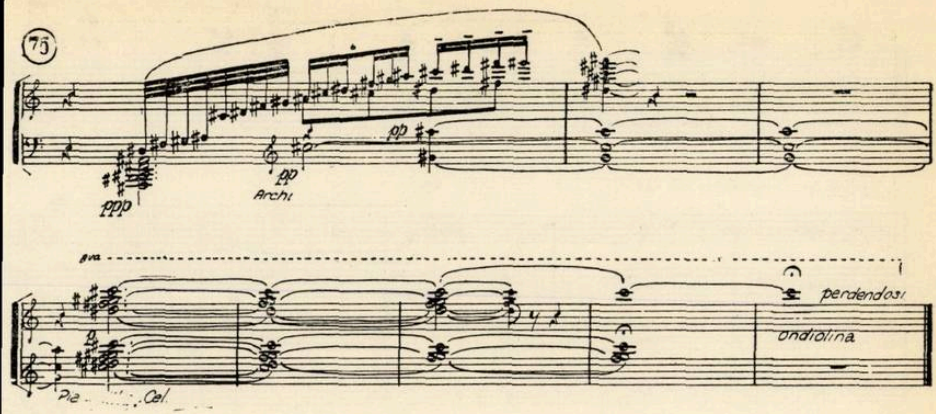
dru - me - tii

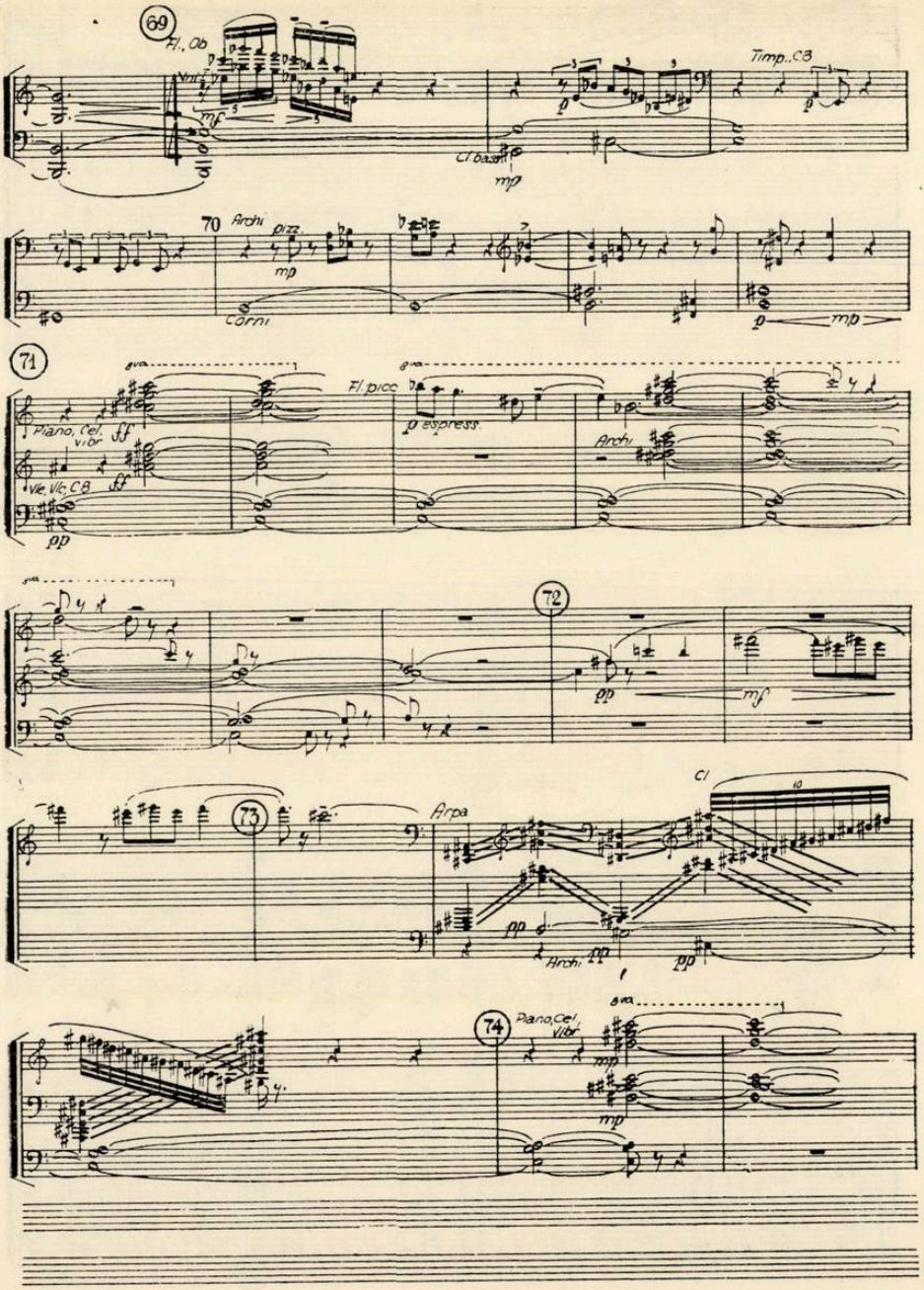
Corni

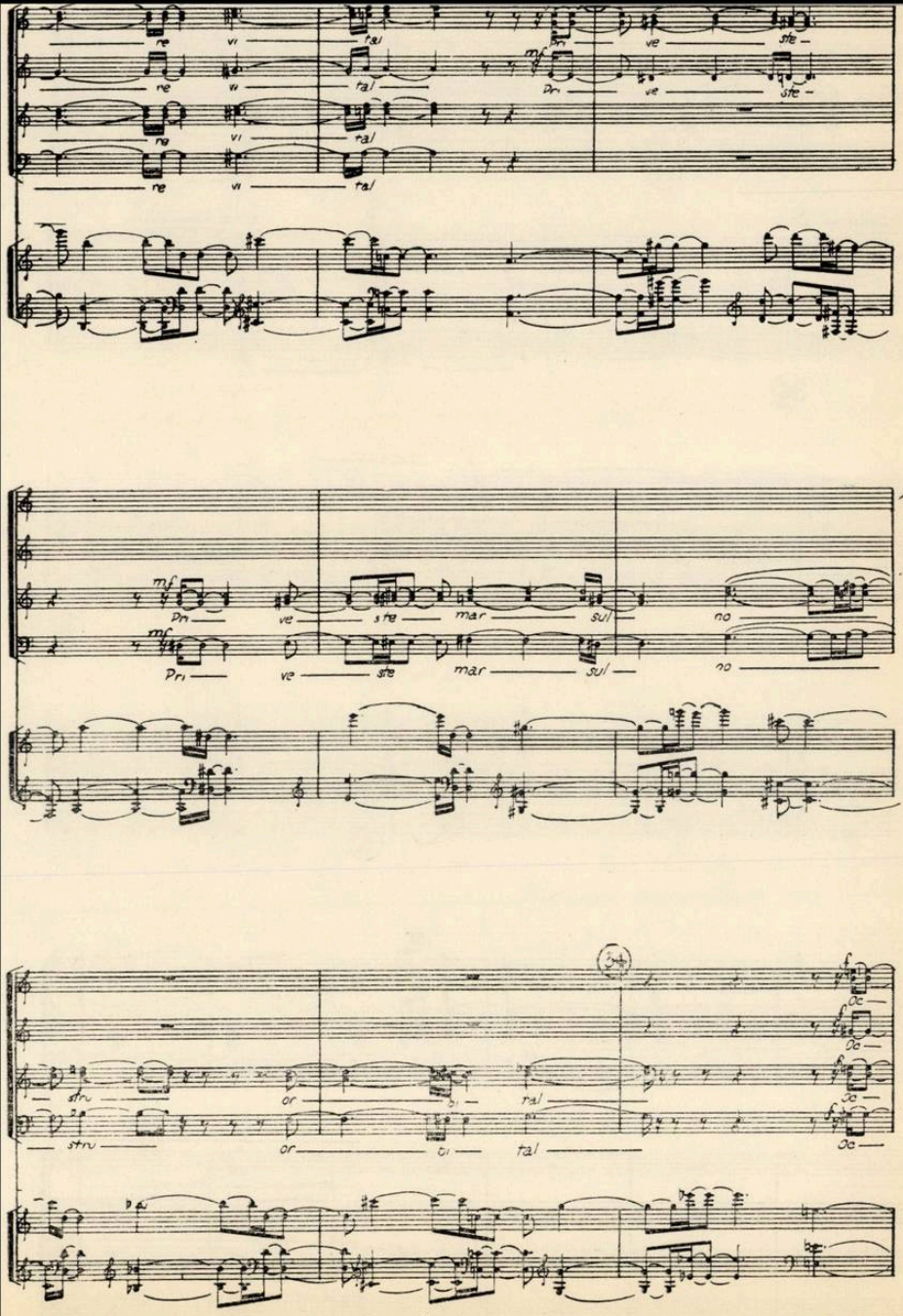
f


65
decresc. molto
più p
66
decresc.
i - li - a - da de jert fe re-vo - lu - tii si
Piano
mf dolce
67
poco....a..poco....cresc.... subito
sin ge o-di - se - la de foa - me - te pen-tru ti - ne au
ppp
Cel
dolce
mf
Trb
Tuba, Trb
68
fost
Trbni
ff
sf

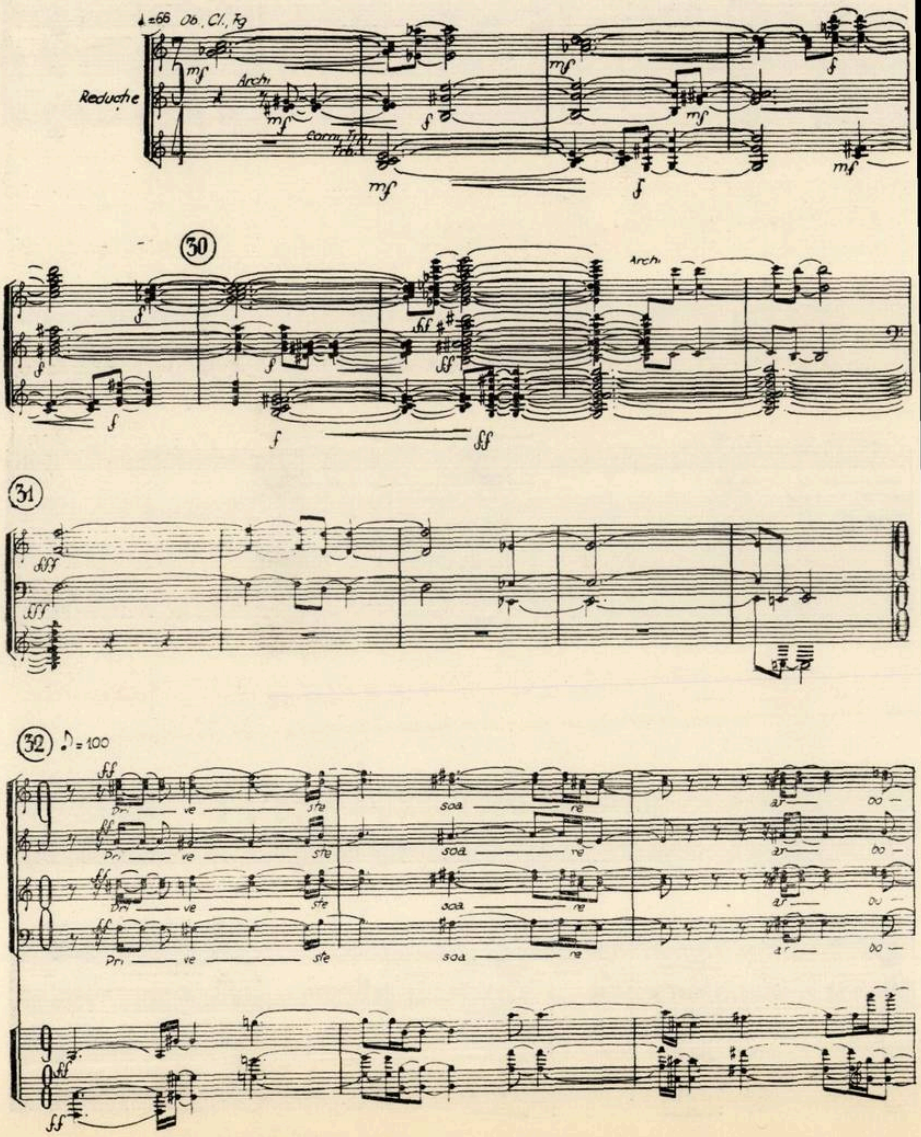

63
Pä - mint i - na - in - te! Ro - dul ti - l
Fl. Cel.
C. ingl., Cl. bass, Fg
64
sempre f
cresc.
strin - ge
Se - ce - rà
Tre - le - rà
Cl Fg Arpa
Fl. Vni I
Vni II
f espress
in - flo - re - ste cu - rost
cu - rost
trb

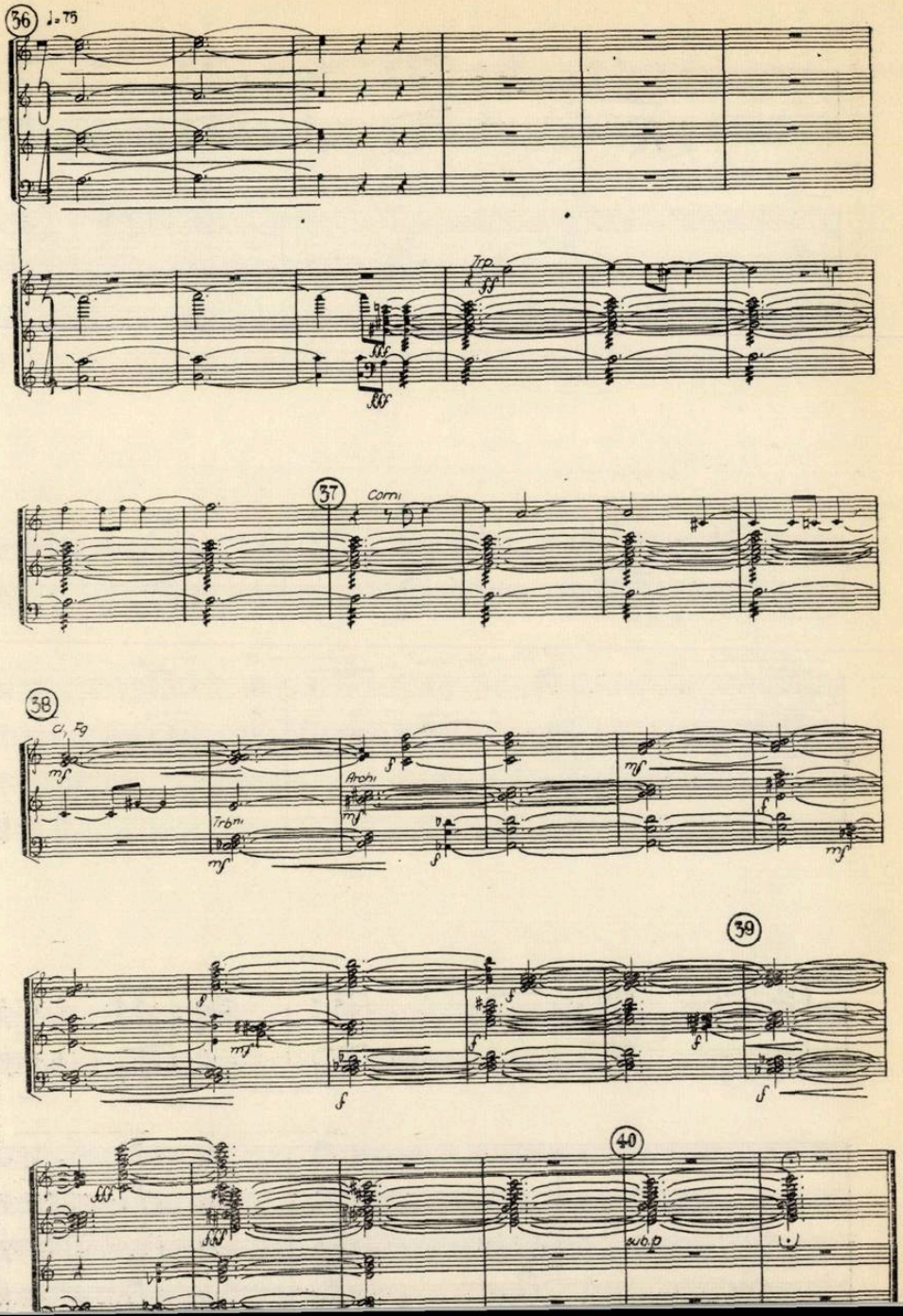

75
ppp
pp
Archi
pp
8va
perdendosi
ondiolina
Pie
Cel.

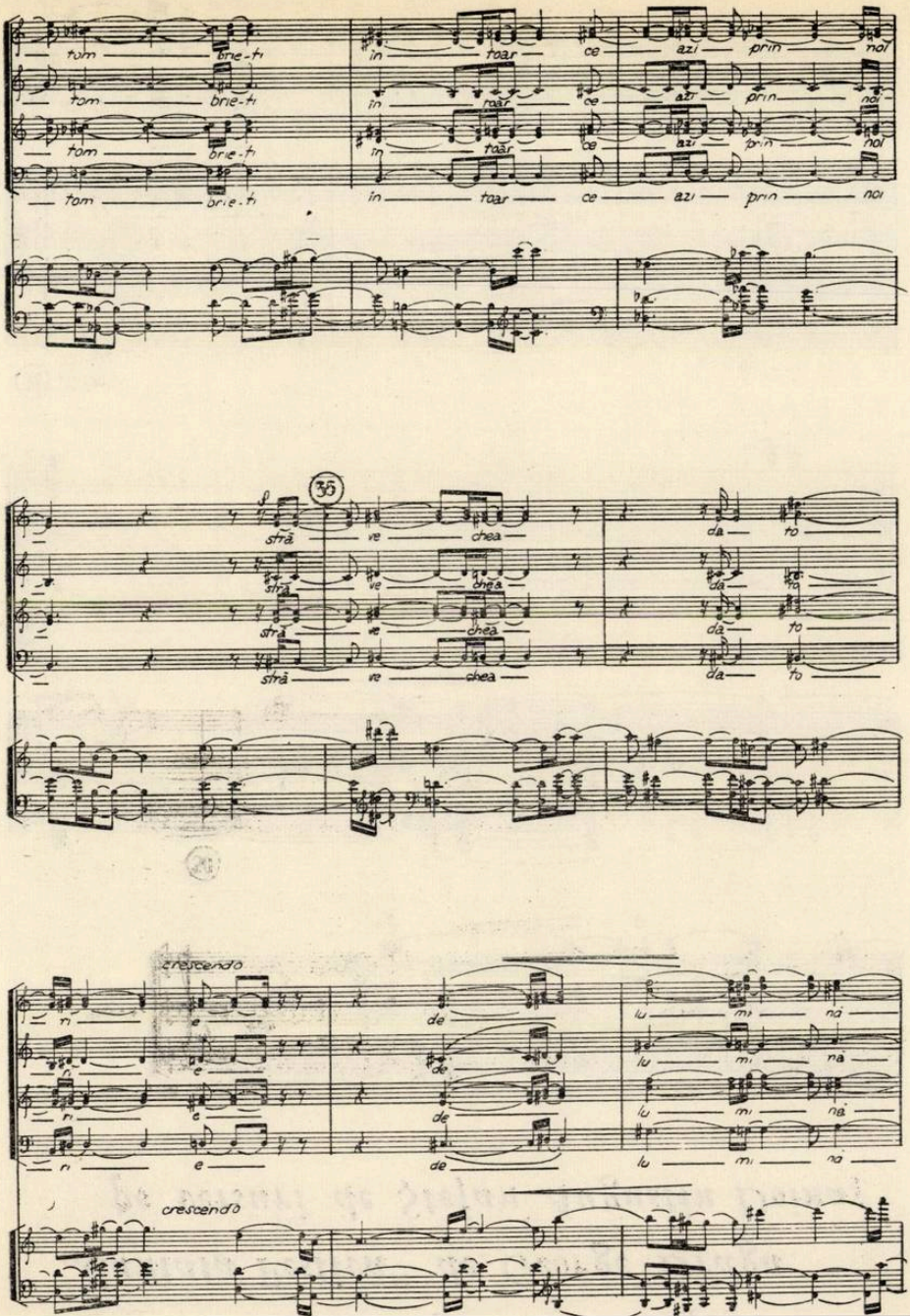

69
Fl., Ob
mf
Cl basso
mp
Timp., CB
70
Archi
pizz
mp
Corni
p
mp
71
8va
Piano, Cel, Vibr
sff
Vle, Vlc, CB
sff
pp
Fl, picc
p espress
Archi
72
pp
mf
73
Arpa
Cl
pp
Archi
pp
pp
74
Piano, Cel, Vibr
8va
mp
mp


re
vi
ral
mf
Pri
ve
ste
mar
sul
no
stru
or
di
Oc

„Cantata Festivă" de George Draga
pe versuri de Ştefan Augustin Doinaş




36
Trp.
37
Corni
38
Cl, Fg
Archi
Tromb.
39
40
sub.p


tom brie-ti
in toar ce azi prin noi
35
stră ve chea da to
crescendo
ri e de lu mi na
crescendo

GÎNDURI despre arta rusă și sovietică:

George Enescu

„Muzica rusă are o factură pe care o iubesc foarte mult. În primul rînd mă gîndesc la figura genială a lui Musorgski. Valoarea lui rezultă mai puțin din școală decît din puterea geniului său. Datorită acestui geniu creator, el a adus în muzică ceva cu totul nou. Cred că din punct de vedere practic a cîștigat de pe urma colaborării cu Rimsky-Korsakov. E drept că ideile sale sînt mai profunde, mai poetice, dar exteriorizarea acestor idei a fost servită prin conlucrarea cu Rimsky. Am, de asemenea, o mare admirație pentru Borodin. Din opera lui Ceaikovsky am o predilecție pentru Simfonia a patra, pentru Marșul din Simfonia patetica și mai ales pentru uverturile — adevărate poeme simfonice: Tempesta și Romeo și Julieta.

Pe Stravinsky îl consider genial. Îmi place mai ales Petruška, dar și Pasărea de foc, deși de o manieră mai curînd franceză decît rusă. În ce privește Sacre du Printemps, cred că din punct de vedere al gradației emotive păcătuiește prin paralelismul prea accentuat între partea întîia și a doua. Rămîne totuși o muzică de mare valoare. La Noces am colaborat și eu ca pianist. A fost un concert memorabil la New York. Programul a fost: Noces de Stravinsky, o piesă de Casella și iar Noces. O dublă audiție. Dirija Stokowsky, iar la cele patru piane ședeau patru compozitori: Casella, Carlo Salzedo, Germaine Taillefer și cu mine. Corul era compus din soliști, cîntăreți eminenți". (1946).

„Muzica sovietică este deosebit de originală, și efortul de a o face cunoscută publicului românesc va fi cu siguranță răsplătit prin succesul cuvenit". (1945).

„Opera de compozitor a lui Serghei Prokofiev mi-e cunoscută și o apreciez într-un grad foarte înalt". (1945).

„Din Prokofiev îmi place mult Suita scitică, iar din ceea ce cunosc din Șostacovici am o deosebită admirație mai ales pentru părțile I și IV ale monumentalei, impunătoarei Simfonii a Leningradului". (1946).

„Îl consider pe Șostacovici ca unul dintre cei mai mari muzicanți de astăzi. Simfonia a 7-a a Leningradului, este o compoziție de mare clasă și a unui muzicant cu un talent covîrșitor, posedînd o tehnică perfectă. Mi-a plăcut foarte mult partea I-a și finalul. Desigur că mai sînt și alte pagini extrem de frumoase, dar începutul și finalul și acea trecere de la Partea a 3-a în partea a 4-a sînt minunate și profund impresionante. În această operă Șostacovici nu se inspiră atît de mult (din muzica populară — n.n.), după obiceiul compozitorilor ruși, ci are teme cu totul noi: tainele războiului și ale suferințelor pe care le-a îndurat Leningradul în timpul asediului său, timp în care Șostacovici a compus Simfonia a 7-a". (1945).

„Am lucrat cu orchestra Simfonică de Stat și pot spune fără reticiență că o consider printre cele mai perfecte din lume. Pentru lucrările mele deși necunoscute au fost suficiente numai două repetiții pentru a fi puse la punct în mod desăvîrșit. Nu mai vorbesc despre lucrările din repertoriul obișnuit, despre care aș putea spune că sînt cunoscute aproape pe dinafară. Și, pe lîngă aceasta, cîtă conștiinciozitate, cît scrupul artistic, cîtă tehnică în execuție, ajutate și de calitatea instrumentiștilor și de accea a instrumentelor". (1946).

George Breazul

„Prietenia poporului sovietic cu cel român are și în domeniul muzicii rădăcini înfipte adînc în istorie. O cît de sumară privire retrospectivă asupra relațiilor muzicale româno-ruse, le dovedește nu numai în latura terminologiei, a lexicului muzical; ci în însăși practica muzicală a celor două popoare se evidențiază încă din secolul al XIV-lea, de pe vremea lui Mircea cel Bătrîn, astfel de relații întreținute și întărite în secolele următoare". (1960).

Paul Constantinescu

„Am putut cunoaște viața muzicală sovietică și am făcut totodată cunoscută muzica noastră, care a fost bine primită. Am rămas entuziasmat de excelentele concerte pe care le-am ascultat și mai ales de minunata creație și interpretare a baletului lui Prokofiev, Romeo și Julieta la Teatrul Mare din Moscova".

„La Baku, orașul din vînturi, am dat de soare, apă, frumuseți nebănuite și prietenii adevărate. Doina se înrudește cu mugamul și kemanciamul cu cobza. Oamenii vioi și deschiși la suflet, ca românul. Muzică de tot felul, de la cea populară cu ritm cînd melancolic, cînd plin de forță, pînă la operă și simfonie. Se cunoaște aici muzica românească destul de bine. Enescu, simbol și stîncă se potrivește și aici cu marea și cu pădurea; stăm pe aceiași paralelă geografică. Oamenii îl simt aproape și îl iubesc. Sînt în pauza concertului de muzică populară unde se perindă prin fața noastră cîntece, mugamuri și dansuri care îmi evocă timpurile înțeleptului Anton Pann. S-ar putea ca finul Pepelei să le fi auzit și să le fi învățat, pentru că prea seamănă cu glasurile și gorgoanele lui". (Însemnări de călătorie, 1958).

INTERVIUL NOSTRU:

Dmitri Țîganov

Dimensiunile Semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie se măsoară și în artă. Eliberarea socială, dobîndită prin luptă revoluționară acum 50 de ani, a determinat și o înflorire a artei sovietice. În climatul propice dezvoltării polidirecționale a artei, și favorabil unor creații impregnate de o profundă concepție umanistă, muzica a înregistrat reușite notorii, înscrise în patrimoniul artei universale a secolului XX. Componistica — ilustrată de nume ca Miascovski, Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian — s-a împletit cu arta interpretativă care a obținut progrese remarcabile în această jumătate de veac, afirmîndu-se în arena internațională prin artiști ca Richter și Oistrach, Oborin și Kogan, Rostropovici, Bezrodnii și mulți alții. Și dacă — ori de cîte ori este vorba de un reputat artist, se subliniază talentul și măiestria lui — în cazul marilor interpreți sovietici nu lipsesc nici referirile la școala interpretativă cu solide tradiții, ce se bucură de incontestabil prestigiu.

Cu unul din apreciații pedagogi ai Conservatorului din Moscova — totodată și interpret (violonist în Cvartetul „Beethoven") — am avut prilejul să stăm de vorbă în zilele celei de-a IV-a ediții a Concursului și Festivalului internațional „George Enescu". Profesorul DMITRI ȚÎGANOV — căci despre el este vorba — făcea parte din juriul concursului de vioară, și într-un moment de răgaz, s-a arătat dispus pentru un dialog. Cu atît mai mult, cu cît contribuția sa la concursul „Ceaikovski" îl îndemna la considerații aprofundate asupra artei interpretative. După ce a făcut o foarte sumară trecere în revistă a dezvoltării artei muzicale în anii puterii sovietice („Ne-ar trebui o zi și o noapte de discuție, stimate gazetar, și abia am intona „uvertura" la o lungă partitură"), Dmitri Țiganov a trecut la un subiect de ultimă oră: semnificația, în general, a concursurilor internaționale, în dezvoltarea tinerilor interpreți.

— În vremea noastră, cînd organizarea de concursuri a devenit foarte frecventă, acest gen de competiții reprezintă un foarte bun prilej de descoperire a talentelor. Adesea tineri interpreți complet necunoscuți după concurs devin „cineva", dobîndesc o notorietate mondială.

— N-ar fi oarecum primejdioasă această rapidă celebritate? Gloria...

— Un talent autentic, dacă a primit distincții într-un concurs, se va simți stimulat în activitatea lui. Succesul într-un asemenea moment, nu e o culminație; reprezintă abia un început. Este primul pas pe drumul lung al răspunderii față de arta pe care o slujește. Dacă nu va munci stăruitor, aureola succesului se va estompa repede, și el va pieri, ca interpret. Timpul e necruțător: își pune pecetea aspră pe interpreți, diferențiind net pe cei autentici de cei numai verosimili. E greu de dobîndit succesul; și mai greu e să-l păstrezi.

— Se credea într-o vreme că talentul singular și meșteșugul personal decid valoarea unui interpret. Opinia aceasta, desigur, a fost infirmată. Totuși, ce pondere credeți că deține școala în formarea unui tînăr interpret?

— Aceasta e problema principală care, de fapt, declarat sau nu, reprezintă factorul determinant în concursuri. Căci este vorba nu de a aprecia exclusiv o performanță tehnică, ci un complex întreg de însușiri: talentul, cultura, maturitatea ... Și voința, voința care este motorul ce distribuie și alimentează forța tînărului interpret pe aceste planuri. De aici, rezultă un aspect ambiguu al concursurilor internaționale: pe de o parte, apar adesea mari talente; pe de alta, confruntările nu sînt scutite de un anumit aer de competiție sportivă. Firește, nu am mare simpatie pentru acest din urmă aspect. Dar ... așa se întîmplă la toate concursurile.

— Revin la întrebarea anterioară cu o precizare: cum contribue școala la transmiterea tradiției unei interpretări? Și care este, în general, raportul dintre tradiție și inovație, în domeniul interpretării?

— Cred că hotărîtor în această privință este gradul de talent al tînărului. Există elevi exemplari, sîrguin-

cioși, însușindu-și întocmai tot ce le predă profesorul, care de multe ori e un mare interpret. Dar de obicei, asemenea discipoli nu au o cale lungă ca artiști și nu se înalță în sfere înalte de interpretare. Cred că noțiunea de școală definește în special procesul de educare a complexului de însușiri existente la un elev. În sensul acesta, școala îl ajută să-și găsească propriul său drum. Altfel, în cel mai bun caz, nu ajunge mai mult decît o fidelă copie a profesorului. Ba se mai întîmplă și altceva, mai trist: copia nu se dovedește decît o caricatură a originalului! Cealaltă cale este a tînărului realmente înzestrat care, pornind de la cele învățate în școală, este capabil să-și aleagă propriul său stil de interpretare...

— Deci, oarecum să nege școala?

— A, asta nu. Să dezvolte ce a învățat, așa cum îi dictează talentul lui personal, care nu se învață de la nimeni. Dar, să vă dau un exemplu care o să limpezească și mai bine lucrurile. Igor Stravinski — se știe — a fost elevul lui Rimski-Korsakov, crescut și educat în spiritul culturii ruse tradiționale. Totuși, muzica lui este modernă! Miascovski a definit o dată foarte plastic acest fenomen: „Stravinski începe acolo unde sfîrșește Rimski-Korsakov". L-a negat elevul pe profesor? Nu. A mers mai departe, asta e tot.

— Încotro credeți că se îndreaptă violonistica de azi? Ce tezaur al înaintașilor preia tînăra generație de interpreți, și cu ce contribuții proprii vi se pare că vine în arena muzicală? Ar apărea oare trăsături speciale care ar defini arta violonistului contemporan?

— Mi se pare că nu greșesc cînd afirm că un interpret contemporan — dacă vrea și poate să se înscrie în categoria marilor artiști — trebuie să aibă un diapazon foarte întins. Pe de o parte, în zilele noastre se manifestă un foarte puternic interes pentru creația clasică; deci — interpretul trebuie să posede la perfecție literatura muzicală scrisă în secolele XVII, XVIII ... Într-un cuvînt, să aibă în repertoriul său tot ce ne-a lăsat trecutul. Are nevoie neapărat de abilitatea de a se adapta tuturor stilurilor acestor lucrări. Pe de altă parte, este obligat să fie sincron cu sufletul zilelor noastre, cu ritmul vieții de azi. Altfel, cum ar putea să mai fie contemporan? Cel mult — o bine conservată relicvă. Mai mult chiar: este dator să vadă în perspectivă. Căci nu de puține ori, se poate întîmpla că din lucrările interpretate de el în primă audiție, vor rezista timpului numai acelea care au în germen viitorul. Deci, mi se pare clar că un interpret trebuie să fie capabil să interpreteze în egală măsură muzica din trecut, din prezent, și să aibă intuiția muzicii viitorului. Cred că cea mai mare satisfacție pentru un artist este să interpreteze operele noi, contemporane, datorate iluștrilor creatori ca Șostakovici și Prokofiev — la noi-, Enescu, Hindemith, Bartok și alții.

— Desigur că iubiți vioara, din moment ce creșteți tineri artiști ai acestui instrument la Conservatorul din Moscova.

Care este locul acestui instrument în preocupările compozitorilor contemporani? Violoniștii își pun această problemă în mod special astăzi cînd dinamica folosirii instrumentelor în ordinea modernă s-a schimbat în

favoarea instrumentelor de percuție și poate chiar a surselor sonore electronice...

— Eu nu sînt obsedat de cine știe ce temeri. Vioara a fost, este și va fi totdeauna un instrument deosebit de dificil. Ca să scrii o valoroasă lucrare pentru ea, trebuie să-i cunoști foarte bine subtilitățile. Asta nu înseamnă neapărat că fiecare compozitor trebuie să fie și un excelent violonist! Nu. Despre Ravel, bunăoară, nimeni n-a auzit că ar fi fost violonist. Dar a cunoscut perfect vioara. Și ce pagini minunate a dăruit instrumentului! Sau, să-i considerăm pe Șostakovici și Prokofiev — mai apropiați de noi. Nici ei n-au fost violoniști. Și totuși, cînd le asculți lucrările, ai jura că toată viața au cîntat la vioară. Ce înseamnă asta? Că au descifrat profund tainele acestui instrument. Sau, Bartok. Lucrările lui pentru vioară sînt capodopere unde instrumentul își dezvăluie toate posibilitățile. Despre Enescu, ce să mai vorbim? El a fost și un mare violonist, și asta se vede limpede în mai toate compozițiile lui, unde vioara e tratată magistral.

— S-ar putea deduce, din cele ce ați spus, că reproșurile violoniștilor la adresa compozitorilor sînt cel puțin exagerate...

— A, nu. Să nu uităm că dacă mulți compozitori iubesc vioara, alții crează parcă... împotriva ei. Să precizăm însă: în toate timpurile au existat muzicieni care au scris ceva ce depășea posibilitățile interpreților. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven: multă vreme violoniștii l-au ocolit fiindcă îl găseau extrem de dificil, scris parcă pentru o specie necunoscută de vioară. Aceeași soartă a avut-o și Concertul de Ceaikovski. Dar chiar și cu riscul acesta, altă cale mai propice progresului, nu există. O lucrare mai dificilă îl obligă pe interpret să evadeze din obișnuit, să caute expresivități inedite, să

descopere posibilități încă nevalorificate ale instrumentului. În felul acesta, dacă ne gîndim bine, compozitorul nu e vrăjmaș al viorii; el împinge mai departe arta violonistică. Alta este însă suferința: sînt și compozitori ce nu sînt în stare să utilizeze nici măcar posibilitățile de mult cunoscute — aș zice, banale — ale instrumentului. Parcă fac totală abstracție de ceea ce e cunoscut și catalogat în istoria interpretării violonistice!

— O scăpare din vedere? Ignorare premeditată?

— Mă tem că ei nu cunosc prea bine instrumentul. Pe de altă parte, lucrează în cabinetul lor complet rupți de interpreți. Am avut mare noroc că, în cariera mea de interpret, am colaborat cu compozitori ca Miascovski, Șostakovici, Prokofiev și alții la nașterea unor lucrări noi. Asemenea compozitori adesea te consultă, și cînd le interpretezi o lucrare, guști o infinită bucurie văzînd că a mai apărut o operă exemplară, la care ți-ai dat și tu o contribuție. Cred că această colaborare între compozitor și interpret reprezintă condiția necesară pentru dezvoltarea în continuare a muzicii. De altfel, așa se petreceau lucrurile și în trecut. Nu susțin ceva nou

— Cu toate că aveți destule obligații ca pedagog, știm că n-ați abandonat vioara nici ca interpret. Dovadă, concertele cvartetului „Beethoven" din care faceți parte. Ați putea să ne spuneți ceva din activitatea de ultimă oră a acestei reputate formații?

— În trecuta stagiune am prezentat integral ciclul de cvartete de Șostakovici. (Formația noastră se înscrie prima în lista tuturor interpreților cvartetelor lui Sostakovici, cu excepția celui cu numărul 1. Am interpretat și o lucrare a sa, cu el însuși la pian).

— S-ar părea că nu numai Beethoven vă cucerește simpatia, ci și Șostacovici...

— Ei, da. Și fiindcă anul trecut Șostakovici a împlinit 60 de ani, l-am omagiat în felul nostru: am prezentat toate lucrările lui camerale la Moscova și la Leningrad. Pentru stagiunea viitoare — absolut fără nici un jubileu — proiectăm să prezentăm ciclul complet al cvartetelor de Beethoven, celălalt „idol" al nostru.

— Și ce noutăți ne puteți spune despre Leonid Kogan? Face parte din colectivul catedrei dumneavoastră ...

— Duce o existență dublă! La clasă, predă cursuri, ca orice dascăl cu experiență; acasă, studiază mai serios decît elevii lui. Ce vreți? Lucrează un nou concert pentru vioară și orchestră de Kara Karaev. Operă valoroasă, dar foarte complicată, și Kogan nu a cîntat-o încă nimănui. Ne cere să avem răbdare, și nu ieșim din cuvîntul lui.

A. SANDU

Mstislav Rostropovici

După ce l-am asultat în Concert și ne-a impus prin personalitatea sa — fără exagerare — uriașă, încerci o sfială explicabilă atunci cînd nevoile gazetărești te îndeamnă să i te adresezi. Dar, în cazul lui Rostropovici, nevoile gazetărești sînt dublate de o dorință ardentă de a-l cunoaște ca om. Și, prin comportarea sa, tot atît de amabilă pe cît de mare este artistul, omul te cucerește. Am început a vorbi, desigur, despre împrejurarea în care publicul nostru l-a putut asculta. Aprecierile sale sînt superlative. Dar este dornic să aducă în discuție și un aspect mai puțin abordat.

— În momentul actual, este foarte important pentru tinerii muzicieni ca să fie pregătiți nu numai în domeniul lor ci în chip multilateral. Este o tendință din ce în ce mai accentuată. De pildă Oistrah, Menuhin au început să dirijeze; dar exemplul cel mai strălucit de polivalență este Enescu. Activitatea și influența lui sînt mai mari, mai largi decît în domeniul instrumentului în care a strălucit. Tocmai pentru că Enescu este un model de artist multilateral, cred că concursul ce-i poartă numele trebuie să cuprindă și alte probe, alte discipline, și în primul rînd o secție de compoziție și una de violoncel (Rostropovici este nu numai violoncelist ci și pianist și compozitor — P. C.) Poate că ar fi potrivit ca pentru secția de compoziție concursul să fie făcut cu un timp anume — un an, să zicem — înainte, pentru ca tinerii interpreți să poată cunoaște și cînta în concurs, în afară de lucrările compozitorilor români incluse în repertoriul concursului, și pe cele scrise special. Cred că în cazul în care această idee ar fi acceptată, concursul de compoziție ar urma să fie organizat pe specialitățile la care există deja concursul de interpretare. Iată că se justifică astfel și o probă de violoncel, instrument pentru care se scrie mult și se pot compune lucrări dintre cele mai interesante. Numărul violoncelistilor a crescut pe glob, compozitorii scriu pentru instrumentul lor tot atît de mult ca și pentru pian sau vioară.

— Dar se pare că numărul concursurilor de interpretare nu se află în raport egal.

— Desigur. Cele de violoncel sînt mai puține și nu au tradiția pe care unele din cele de vioară sau pian o au .Orice nouă manifestare în acest sens ar trezi un mare interes. Viitorii laureați vor răspîndi numele lui Enescu pe întregul glob. De fapt, Enescu nu are nevoie de propagandă în acest fel, vreau să spun că un laureat al unui concurs Enescu ar avea un credit artistic real, de nivel. Fac această sugestie nu numai ca violoncelist ci și pentru că — este o „slăbiciune" personală — mi-este foarte drag Bucureștiul și-mi place cum se desfășoară în general Concursul.

— Ați urmărit — în limita timpului de care dispuneți — concursul?

— *Am fost la fiecare dintre cele trei discipline și mi-a plăcut foarte mult atmosfera, emulatorie și de artă autentică.*

— Urmează întrebarea banală, de la care nici un intervievator nu se abține și de care niciun artist nu scapă: la ce lucrați în prezent? Pe cititorii revistei îi interesează acest lucru mai cu seamă pentru că în țara Dvs. semicentenarul Marii Revoluții este întîmpinat cu fervoare de către întregul popor.

— *Personal lucrez întotdeauna, dar pentru a 50-a aniversare, ca și ceilalți colegi ai mei, trebuie să fac un lucru deosebit și acesta poate fi, între altele, un tur de orizont, cu desprinderea de linii directoare pentru viitor. De pildă, îmi propun să examinez cu atenție tot ce se scrie pentru violoncel și să includ în repertoriu tot ce mi se pare deosebit. Mi se propune să interpretez lucrări noi sau mi se cer „consultații" în procesul de creație. Pe șantierul unor compozitori sovietici se află lucrări scrise pentru a le interpreta, dar nu vreau să concretizez pînă nu vor fi gata.*

— Cunoscînd preferința Dvs. pentru muzica de cameră...

— *Nu mai cînt în trioul pe care îl aveam — fiecare dintre noi este absorbit de activitatea pur solistică-, dar este o plăcere la care nu renunț. Îmi face o plăcere reală să cînt cu formații camerale de amatori, pentru că aceștia se dăruiesc cu pasiune curată muzicii și acest contact mă regenerează (am dorit ca toată viața profesionistul să aibă sufletul amatorului, pentru că de multe ori o orchestră, de pildă, poate avea calități profesionale,* uneori *este lipsită de o adevărată pasiune pentru muzică). Iată deci că se ridică problema participării afective a interpretului. Dacă sînt întrebat ce gîndesc în special despre modul meu de a cînta, răspund că îmi place nu numai* ce *cînt ci și* cum *cînt.*

— Iar noi, cei care vă ascultăm, apreciem la Dvs., Mstislav Rostropovici, în măsură egală, și ce cîntați, și *cum* cîntați.

PETRE CODREANU

Kiril Kondrașin

Fiindcă în programele concertelor din București ați inclus și lucrări de Prokofiev, Șostakovici, Stravinski, ați putea să explicați prin ce vă atrage creația muzicală contemporană?

Mi-a plăcut din totdeauna și îmi place muzica emoțională. Este însă foarte adevărat că modalitățile de exprimare a emoției în muzică sînt extrem de diverse. Și muzica dodecafonică, de pildă, poate fi deosebit de expresivă, dacă are în vedere comunicarea vibrantă a emoțiilor umane. Principalul în orice creație mi se pare a fi existența sau non-existența acestui substrat emoțional. Dacă muzica s-ar rezuma la exerciții de matematică pură cu sunetele, cu siguranță că chiar dacă s-ar intitula ea „contemporană", nu m-ar atrage deloc. Limbajul în sine nu valorează mare lucru; totul este ca prin intermediul lui să se transmită un conținut emoțional autentic.

De obicei, dirijorii întrebuințează pe podium bagheta. Dv. ați renunțat la ea. Ca de altfel — din timp în timp — și Ghenadi Rojdestvenski sau André Cluytens. Există oare o explicație specială a acestui fapt?

Fiecare dirijor are obiceiurile și preferințele lui. O regulă generală nu se poate stabili. Și de fapt, dacă mă gîndesc mai bine, la un dirijor ochii au mai mare importanță decît mîinile. Mi s-a întîmplat să văd o suită de caricaturi intitulată „Il maestro", realizată de un instrumentist englez — Hoffnung. Cînta la tubă. Și cum avea destul timp liber în repetiții și în concerte, cum era și talentat la desen, și-a fixat observațiile pe hîrtie. Ei bine, nu numai că aceste caricaturi erau extrem de spirituale, dar ele alcătuiau un veritabil film despre arta dirijorală, așa cum o practică azi șefii de orchestră. Unele dintre cele mai reușite „instantanee" ale lui Hoffnung îl reprezentau pe Sir John Barbirolli. Cu degetul mare de la mîna stîngă ridicat, ca și cum ar fi tras după el toate firele invizibile legate de fiecare instrument, și mai ales cu ochii dilatați enorm, sau

complet acoperiți de pleoape — cînd imperativi, cînd implorători, cînd halucinați, cînd extatici... Ei bine, cu ochii mi se pare că dirijorul realizează un contact mai strîns cu orchestra, un fel de „magnetism" — dacă termenul nu e prea exagerat — fără de care muzica nu poate fi interpretată într-o viziune personală, ci doar executată corect și banal.

— Circulă frecvent părerea că, prin limbajul ei, creația muzicală contemporană — chiar și cînd este vorba de cea viabilă — ridică probleme dificile. Ca interpret, în ce credeți că ar consta aceste dificultăți, și prin ce se justifică ?

— *Este adevărat că în epoca noastră — a atomului și electronicii — muzica nu poate rămîne ca pe vremea descoperirii forței aburului. Pretinde alt limbaj, în concordanță cu civilizația contemporană pe care o realizăm și o trăim. În această privință, împărtășesc punctul de vedere al compozitorilor actuali de avangardă care afirmă că limbajul muzical trebuie schimbat deoarece și viața noastră exterioară s-a modificat. Este un adevăr mai presus de orice îndoială. Exact ca axioma că fizica clasică nu mai rezistă „în bloc" în urma noilor realizări științifice și tehnice. Dar nu trebuie uitat nici un moment că emoțiile umane sînt eterne, că ele reprezintă seva vitală a artei, și implicit a muzicii. În ceea ce privește limbajul propriu-zis, n-aș putea să mă refer la unul. Pentru simplul motiv că în această direcție există căutări foarte diverse. Dar să-i luăm, de pildă, pe Șostakovici, Britten sau Messiaen. (Deși avangardiștii „teribiliști" îi consideră retrograzi !). Limbajul lor este foarte complex, nu-l descifrezi „de la prima vedere" și nici ascultătorii nu-i descoperă semnificația dintr-odată. Dar dacă reușești să-i afli cheia, realizezi o interpretare care trezește interesul publicului și acesta trece peste obstacolele inerente unei noutăți. Cînd asemenea muzică se întîmplă să nu placă, să n-aruncăm pripit vina pe „publicul acesta conservator care nu înțelege spiritul novator". Căci cît de novator este compozitorul, tot pe atît de înnoitor se cade să fie și interpretul. În fond, el e răspunzător în cel mai înalt grad dacă o valoroasă lucrare contemporană trece sau nu rampa.*

Într-o discuție, Mstislav Rostropovici teoretiza puțin despre tendința către polivalență artistică a interpretului contemporan. Credeți că se conturează un profil mai complex al muzicianului din epoca noastră ?

Rostropovici pornea, desigur, de la un exemplu foarte apropiat : el însuși. Personal îl consider un genial violoncelist. Dar cîntă și la pian (își acompaniază soția) ; a compus și cîteva piese pentru violoncel ; de curînd l-am văzut și dirijînd. Dar oricîte performanțe ar realiza ca pianist, compozitor, dirijor — nimic nu se compară cu măiestria lui ca violoncelist. Adevărat că și David Oistrach, ca și Yehudi Menuhin sînt violoniști și dirijori. Foarte posibil că această polivalență să le fie de mare folos în violonistică. Dar pe baza cîtorva exemple, este greu să prezici cu certitudine dacă muzicianul viitorului va fi sau nu polivalent. Poate că polivalența ar trebui înțeleasă în sensul unei pregătiri multilaterale a artistului, pe care se grefează specialitatea lui ce-l definește ca dirijor, pianist, violonist sau violoncelist.

Se poate însă vorbi cu mai multă certitudine despre ambivalența dirijorului ?

Ar fi peste putință să-mi imaginez un bun șef de orchestră specializat exclusiv în concerte simfonice sau spectacole de operă ! În definitiv, muzica în general este o artă care cumva ține și de teatru. Muzica simfonică sau cea de operă au dramaturgia lor, ca și o piesă de teatru. Dirijorul nu se poate să nu țină seama de această înrudire. Pe ce plan realizează exprimarea acestei dramaturgii — în spectacolul de operă sau în concertul simfonic — asta depinde de preferința lui, de afinitățile personale mai pronunțate pentru un gen sau altul. Repet, însă : aici e vorba nu de exclusivități, ci de preferințe. Ambivalența șefului de orchestră, prin însuși faptul că muzica are dramaturgie proprie, este nu numai recomandabilă, ci chiar obligatorie.

A. SANDU

Muzică românească inspirată din tematica Revoluției

de Dan Scurtulescu

Marcînd începutul unui proces istoric de transformare socială ce se va dovedi de o inegalabilă amploare, Revoluția din Octombrie stabilește caracterul dinamic al evenimentelor secolului nostru, constituind un impuls puternic al progresului. Aportul esențial al Revoluției în arta contemporană — flux divers și complex de tendințe artistice — se caracterizează în special prin raportarea creației la marile teme umaniste, venind să întîlnească astfel una din cele mai rodnice tradiții ale omenirii.

În cultura muzicală a țării noastre abordarea unei tematici patriotice și umaniste este o preocupare constantă, a cărei filieră o putem urmări începînd cu creația înaintașilor—Dima, Mureșanu, C. Porumbescu, Gh. Stephănescu și alții, axată mai ales pe evidențierea laturii patriotice, dar și pe aceea de critică socială; perioada interbelică, prin operele lui Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi etc., ascute accentele de critică socială sensul umanist rămînînd ca un suport permanent al creației; perioada de după 23 August, *construirea și desăvîrșirea socialismului* — cadru larg de idei creatoare, determină o eflorescență a preocupărilor stilistice, a căror sevă se extrage din filonul tradiției românești, deschisă cu precădere temelor de larg suflu umanist. Marea Revoluție din Octombrie devine subiectul unei serii de lucrări (cîntece de masă, cantate, oratorii), relevabile prin valoarea muzicală intrinsecă, a căror tratare diferită probează tocmai varietatea stilistică de care vorbeam mai sus.

Organizîndu-se pe baza elementelor de folclor, sau a acelora deduse din intonațiile cîntecului revoluționar, pe alte elemente de concepție personală sau pe sinteza tuturor acestora, cîntecul de masă s-a cristalizat ca un gen de maximă vigoare, atrăgînd în sfera sa o largă pătură de auditori. În diversitatea tematică a cîntecului de masă, Revoluția, lupta comuniștilor, jertfele lor eroice, au servit ca sursă de inspirație unor realizări de valoare. Tratarea sobră, clară, într-un expresiv tipar clasic, lirismul și naturalețea unui limbaj ce transfigurează muzica populară, accentele mobilizatoare, energice sau caracterul mai elaborat, mai sintetic, sînt cîteva din caracteristicile creației în acest gen a unor compozitori ca Ion Chirescu, Gheorghe Danga, Matei Socor, Constantin Palade, Theodor Bratu, Gheorghe Bazavan, Radu Paladi, Vasile Timiș, Dumitru Bughici, Laurențiu Profeta, Anatol Vieru, Sergiu Sarchizov, Vasile Popovici, Alfred Mendelsohn, Doru Popovici, Mircea Neagu și alții, amintind aici numai o mică parte.

Cantata și oratoriul, genuri de factură mult mai complexă, au implicit posibilitatea circumscrierii unui univers de idei mai amplu, a unor construcții dramatice evoluate.

Alfred Mendelsohn, în oratoriul „Pentru Marele Octombrie" și în cantata „Glasul lui Lenin", se situează, ca de altfel în majoritatea lucrărilor sale, pe poziția de artist—cetățean, virtuțile mobilizatoare ale textului poetic fiind îndeosebi subliniate. Caracteristic pentru talentul său, prodigios prin varietatea de genuri în

care a compus, este atracția spre muzica programatică, vocal-simfonică. Cantata „Glasul lui Lenin" compusă în 1957, pe versuri de Maria Banuș, scrisă în trei părți, pentru două coruri mixte, un cor de copii și orchestră, aduce fiorul patosului revoluționar concentrat în jurul figurii lui Lenin. Concizia și dinamismul versurilor, determină caracterul muzicii: tema primei părți (Preludiu) este și motivul central al lucrării; procedeele polifonice ale părții a doua (Fantezia) sînt amplificate în final (Fuga), în care din evoluția vocilor rezultă suprapuneri tonale controlate strict armonic însă (din acest punct de vedere se încearcă o sinteză tonal-modală). Orchestrația bogată utilizează deseori orga și instrumentele de alamă.

Oratoriul „ Pentru Marele Octombrie" pentru tenor, bariton cor și orchestră, pe versuri de Maiakovski, pune mai mult în prim plan meditația, comentariul filozofic al aspectelor revoluției. Iată de ce concepția dramatică a oratoriului se întemeiază mai ales pe mesajul poeziei lui Maiakovski, pe perspectiva viitorului luminos deschis de Marea Revoluție, și mai puțin pe transpunerea fidelă a textului în muzică. Interesantă în această lucrare este întrebuințarea formei ciclice, bazată pe variațiuni polifonice; tema generatoare — chemarea partidului răsuna și în finalul apoteotic. Punctele comune cu prima lucrare — *gîndirea polifonică* și armonică dezvoltate, la care am putea adăuga preocuparea pentru adîncirea sugestiilor pe care le oferă folclorul, ne dau într-o oarecare măsură elementele pe care se bazează meșteșugul componistic al lui Alfred Mendelsohn. Cele două lucrări prin gradul de realizare al mesajului nobil pe care îl exprimă, reprezintă puncte de vîrf ale genului.

Oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah, pentru recitator, solist (tenor), cor mixt și orchestră, tot pe versuri de Maiakovski, nu se organizează pe ilustrarea muzicală a textului, din care preia numai fragmente, ci pe sesizarea viziunii maiakovskiene, a substratului dialectic: revoluția ca premiză a comunismului. Oratoriul se împarte în două mari părți: prima o temă cu variațiuni (21 de variațiuni, din care două se transformă în fugă și un interludiu), semnifică mersul și tensiunea revoluției — muzica are sobrietate, vigoare, încleștare dramatică; partea doua cu patru diviziuni: Fantezia cosmică, Interludiu, Aria și Epilog, întruchipează împlinirea visului omenirii: o viață trepidantă, plină, fără neguri. Corul folosește recitativul vorbit, mai apt pentru exprimarea duritătii patetice a versurilor lui Maiakovski. Orchestra foarte bogată, plină de fantezie, cînd masivă, cînd limpede și strălucitoare, cu o percuție variată și expresivă (ce va avea un rol mult amplificat în viitoarele lucrări ale lui Olah), cu orgă și ondiolină ca elemente importante în desfășurarea discursului, dă întregii lucrări o alură intens simfonică: orchestra nu comentează, nu e un suport (ca deobicei), ci conduce acțiunea, e impulsul întregii mișcări. Ineditul facturii, amploarea desfășurării, originalitatea gîndirii creatoare a compozitorului, conferă acestui oratoriu un loc aparte în muzica românească contemporană. [1])

[1]. O analiză detaliată a lucrărilor de care a fost vorba pînă aici poate fi găsită în Revista Muzica nr. 11/1957, 11/1960, 4/1961, 11—12/1961, de aceea le-am acordat un spațiu restrîns. Încercînd să facem o prezentare mai largă cantatei lui George Draga.

Recent compusă, Cantata festivă (La aniversarea Marii Revoluții din Octombrie) pentru cor, instrumente de coarde și instrumente de suflat, de George Draga, pe versuri de Stefan Aug. Doinaș, utilizează aceeași temă, generoasă din punct de vedere artistic — Revoluția. Universul poetic al lui St. Aug. Doinaș are o tonalitate generală lirică, în care versul de grațioasă candoare și prospețime se îmbină cu cel de respirație largă, vital, într-un arc mereu ascendent ce degajă impresia unei forțe luminoase și austere.Astfel ne apare poezia „Zborul în grup" (din volumul Cartea Mareelor) care inspiră cantata și compozitorul asimilîndu-și această modalitate poetică a scris o muzică cu aspect maiestuos, strălucitor, cu o anumită tensiune specifică textului, o muzică gîndită sever, în care discursul muzical e bazat pe linii melodice riguros conduse și pe o orchestrație sobră. Alcătuită din 7 părți: Preludiu, Recitativ, Interludiu I, Madrigal, Interludiu II, Coral și Postludiu, lucrarea e concepută modal, modul fiind o sursă generatoare de intonații caracteristice melosului românesc; în lucrare e preponderentă împletirea polifonică a vocilor, realizată prin valori de durată date care asigură o ritmică complementară. Cantata e organizată într-o formă simetrică în care cele trei părți corale (Recitativ, Madrigal și Coral) sînt încadrate de părți instrumentale, replica Preludiului fiind Postludiul, iar al Interludiului I — Interludiul II, contrastele dintre ele apărînd subliniate prin orchestrație (în Preludiu predomină suflătorii de lemn și alamă, în nuanțe festive, strălucitoare, Postludiul e susținut de coarde și suflătorii de lemn, cu o atmosferă poetică, lirică). În părțile corale se folosesc trei feluri de coruri: cor de bărbați la unison (Recitativ), cor mixt (Madrigal) și cor dublu de voci egale, bărbați și femei (Coral); fiecare parte e scrisă pe un număr stabilit de voci.

Preludiul are caracter de deschidere, de intradă, realizînd o acumulare de sunete și forță sonoră, ca un mers pe diagonală spre un complex sonor masiv. Scris pe trei voci, Preludiul se constituie plecînd de la un sunet grav (în expunere); la prima reluare fiecare voce e formată din două sunete suprapuse, la a doua reluare din trei sunete — trisonuri majore (do major, la bemol, mi) a căror suprapunere dau modul de lucru compus din terțe și secunde mici.

Recitativul are linii melodice cu contur viguros, determinate de hotărîrea și concizia versurilor (compozitorul a accentuat aceste caracteristici prin omisiuni operate în text; dealtfel poezia nu e cuprinsă integral în textul cantatei);

„Noi stîlpii universului
noi ce dormeam în pîclă și tristețe,
noi sîntem astăzi vulturii pe care
Octombrie ne-a smuls din nemișcare".

Cele două voci ale Recitativului sînt susținute una de corul de bărbați, a doua de violoncel și contrabas, ca un fel de continuo; la vocea cornului se adaugă instrumente de suflat, dînd naștere unor ușoare efecte spațiale (susțin corul, la unison, uneori sunetele lor rămîn înlegato).

Interludiul I scris la cinci voci, expuse numai de coarde, continuă Recitativul, comentîndu-l instrumental. Materialul tematic e generat de sunetul final al Recitativului (procedeu caracteristic, l-am întîlnit și în Preludiu), care se îmbogățește treptat prin aducerea unor sunete noi, ce se combină între ele pînă la completarea unui mod. Interludiul se remarcă printr-o mare varietate ritmică, în primul rînd, printr-o mișcare energică și aspră a vocilor, cu ciocniri violente de sunete.

Madrigalul, centrul lucrării, servește drept suport liric :

„Zvîntînd de lacrimi rodnicul pămînt,
Noi ne sculptăm cu o rază albă chipul..."

Corul mixt, pe patru voci e punctat pe alocuri de intervențiile lemnelor și coardelor, sonoritățile sînt moi ; maniera în care e conceput Madrigalul e mai apropiată de genul respectiv.

Interludiu II comentează de asemenea atmosfera lirică a Madrigalului (și aceasta e o caracteristică a lucrării, părțile instrumentale continuînd sau pregătind spiritul părților corale într-o înlănțuire permanentă, subliniată prin attacca) ; Interludiul e scris pe trei voci, pentru o orchestră de cameră în care instrumentele de suflat și de coarde sînt soliste, realizînd o bogată polifonie timbrală. Ultimele 14 măsuri, printr-un tutti de orchestră, pregătesc apariția Coralului. Aici suprapunerile verticale pornesc de la un mănunchi de sunete dispuse apropiat, care se desfac într-un evantai sonor, creînd fascicole ce sugerează imaginea unor raze plecate din același punct comun ; procedeul se repetă pentru fiecare din cele trei voci orchestrale în parte : suflători de lemn, de alamă și coarde.

Coralul, punctul culminant al lucrării

„Privește, soare, — arbore vital,
privește marșul nostru orbital..."

— bazat pe sonorități ample, utilizează două voci ; corul dublu de voci egale și suflători, în pachete de acorduri de trei sunete — prima voce și o linie melodică complementară a coardelor la unison — a doua voce. Această formulă orchestrală este identică cu cea a Recitativului (din nou principiul simetriei, întîlnit la părțile instrumentale), amplificată însă sonor.

Postludiu, ultima parte, replica Preludiului (am arătat la început cum diferențele de orchestrație modifică caracterul discursului), se remarcă prin dialogul dintre coarde și suflătorii de lemn, cu aspectul unor suprafețe sonore, alternante. Ca un efect de repriză, trompeta solo intonează un fagment din Madrigal, reluat de corni, după care evantaiuri sonore (întîlnite și în interludiul II) încheie lucrarea într-o atmosferă luminoasă.

Fără să caute efecte spectaculoase (ni se pare foarte indicată lipsa oricărui solist sau recitator, cum se obișnuiește și care uneori comentează inutil sensuri pe care corul și orchestra le explică suficient), fără efecte de culoare în orchestrație, cantata e străbătută de linii viguroase, e sobră, are o anumită grandoare pe care o degajă versurile, implicată în eforturile gigantice ale unei omeniri ce-și construiește o lume cu deosebire nouă, grandoare pe care compozitorul s-a străduit s-o transmită muzicii, adăugînd o undă de lirism, nu un lirism individual, ci unul care se adresează unei colectivități, de rezonanță socială.

Cu toate că acest gen (oratoriu, cantată) e legat prin excelență de un eveniment ocazional, cu un cadru bine delimitat deci, cantata lui Draga nu e o lucrare de circumstanță, muzica e scrisă cu sinceritate, într-un limbaj modern și o audiție va atrage după sine o judecată de valoare mai completă decît cea expusă mai sus.

Apreciind în ansamblu muzica vocal-simfonică românească, a cărei arie tematică înglobează multitudinea evenimentelor majore pe care le trăim (articolul de față s-a limitat intenționat la un singur aspect), se poate constata că masiva participare a compozitorilor prin lucrări de substanță [1]) a insuflat acestui gen o forță pe care nu o avusese niciodată, făcîndu-l apt să exprime cele mai subtile nuanțe ale universului spiritual propriu epocii noastre.

---

[1]. E suficient să amintim „Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde, baterie și xilofon, pe versuri ciangăiești" de T. Olah, „Cantata anilor-lumină" de A. Vieru. „Cantata patriei" de L. Profeta, Cantatele festive de A. Stroe și St. Niculescu, „Cantata de cameră" de A. Porfetye. Oratoriile „T. Vladimirescu" și „Griviția noastră" de Gh. Dumitrescu, Oratoriul „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, Oratoriul „Scînteia eliberării" de Ov. Varga, Oratoriul „Pe lespedea eroilor" de S. Sarchizov etc., fără a mai vorbi de suitele vocal-simfonice, imnurile, poemele vocal-simfonice, baladele — genuri apropiate de cantată, sau de simfoniile cu text literar.

NOTE

În prezența a numeroși compozitori și oameni de litere a avut loc la 12 octombrie 1967, în sala de festivități a Casei de cultură a raionului N. Bălcescu din Capitală, o evocare literar-muzicală a personalității și operei poetei Mariana Dumitrescu, ale cărei versuri au găsit însemnate ecouri în creația muzicală. După cuvîntul poeților Ion Larian Postolache, Mihail Cosma și Victor Iliescu, precum și recitărilor din opera poetei, a urmat un program muzical cuprinzînd înregistrări de lieduri pe versurile poetei de Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Carmen Petra-Basacopol și Mansi Barberis.

. . . . . .

Juriul concursului internațional de compoziție din cadrul bienalei din Paris (octombrie 1967) a decernat premiul I (constînd dintr-o bursă de studiu de 3 luni) compozitorului Mihai Mitrea Celarianu pentru lucrarea „Cîntecul stelelor". Au fost prezentate în total 51 de lucrări din 23 de țări, premiile celelalte revenind compozitorilor Konrad Bohmer (RFG) și Gilbert Amy (Franța). Din juriu au făcut parte, printre alții, compozitorii Luis de Pablo (Spania), Paul Méfano și Serge Nigg (Franța), Claudio Santoro (Brazilia) și Peter Schat (Olanda).

. . . . . .

La concursul internațional de interpretare de la Geneva (octombrie 1967), clarinetistul român Aurelian-Octav Popa a obținut premiul 2 (premiul 1 nu a fost decernat). Interpretul român a apărut în concertul final al laureaților, radiodifuzat de posturile elvețiene, fiind acompaniat de Orchestre de la Suisse romande sub conducerea lui Jean-Marie Auberson.

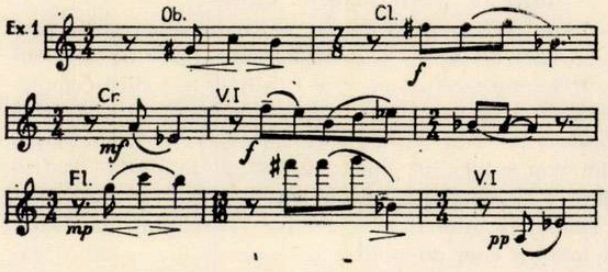
Variațiuni simfonice de Ludovic Feldman

de Walter M. Klepper

Intrat în al optulea deceniu de viață, compozitorul Ludovic Feldman constituie un exemplu de tinerețe și forță creatoare. Sînt de admirat strădaniile compozitorului de înnoire continuă a mijloacelor sale de expresie. Dar, folosirea bunăoară a tehnicii dodecafonice sau a unor cuceriri ale muzicii electronice (fascicolul sonor etc.) nu înseamnă și alinierea compozitorului la mode sau curente, ci constituie o modalitate proprie de a ține pasul cu timpul său, recepționarea noului făcîndu-se, prin urmare, cu scopul de a-l integra organic într-o viziune creatoare personală. Reușita unei asemenea întreprinderi este desigur apanajul maturității.

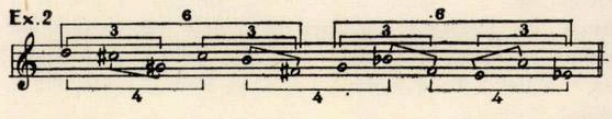
Privite în acest sens, *Variațiunile simfonice* se impun cu deosebire. Ultima compoziție pentru orchestră a maestrului este o lucrare de proporții ample (temă — 20 variațiuni — epilog). Variațiunile se desfășoară foarte liber, într-o alternanță dinamică asimetrică, nefiind structurate în întregul lor pe o anumită schemă formală. Echilibrul construcției este asigurat în primul rînd printr-o judicioasă distribuire a momentelor tematice principale. Postulatul clasic al expunerii, dezvoltării și reluării este aplicat cu un fin simț al măsurii și al bunului gust — în orice caz fără ostentație — ceea ce asigură un contrast continuu în cadrul unei unități tematice. Drept caracteristică de formă principală, am putea semnala o anumită tendință de grupare a variațiilor în care cîteva aspecte expresive de bază — dar de fiecare dată altfel înfățișate — interacționîndu-se, dau mereu o altă imagine globală. Din această cauză, lucrarea — în ciuda proporțiilor — nu trezește niciînd sentimentul de lungime.

Variațiunile simfonice nu sînt o *temă cu variații* în înțelesul clasic al formei. Ele nu se fac asupra unei *teme*, ci asupra unui *material tematic de bază*, expunerea acestuia avînd deja un aspect de variație. Astfel, pe o suprafață de patru pagini sînt distribuite în mod intermitent cîteva celule motivice, care adunate la un loc reliefează următoarea linie tematică:



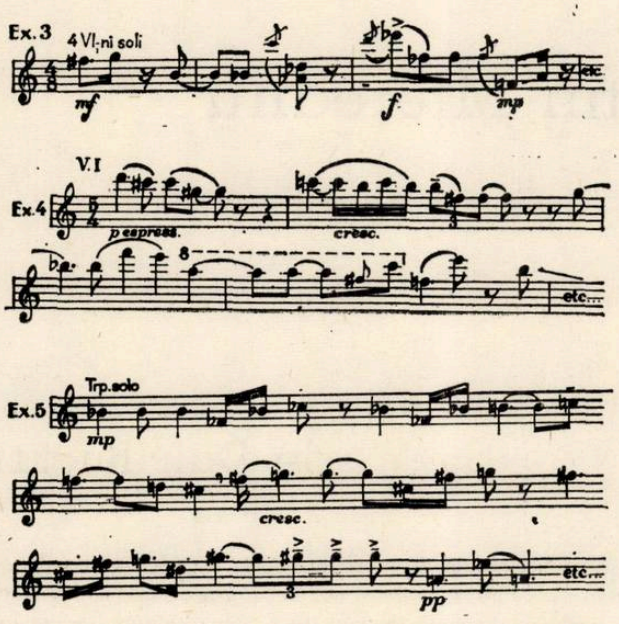
Deci, o scurtă frază melodică de construcție tripartită.

Spuneam la început că Ludovic Feldman folosește în compoziție sistemul de organizare dodecafonic. Dar atît audiția cît, mai ales, cercetarea partiturii *Variațiunilor simfonice* ne demonstrează că este vorba de un serialism aplicat foarte liber, ce constituie doar un *instrument de lucru* în mîna compozitorului — nicidecum o concepție estetică. Privind *seria* ce stă la baza *Variațiunilor*, vom observa că nu cunoaște o organizare severă, după anumite criterii apriorice. Dîndu-i un aspect de temă, compozitorul contravine din capul locului unei cerințe de bază a dodecafoniei.



Faptul că această serie conține nu mai puțin de patru cvarte (cvinte) perfecte, poate fi un indiciu asupra *relațiilor armonice funcționale* cuprinse în ea (mai cu

seamă că se succed și în chip de secvențe). Subdivizînd apoi seria în tronsoane de 3, 4 și 6 sunete, se obțin formule melodice pregnante, unitare ca formă. Dar, trecînd de la structura seriei la cea a temei (ex. 1) vom observa o altă licență. Tema nu este formată prin derularea neîntreruptă a notelor seriei ci prin folosirea foarte liberă, evident, după cerințele interioare ale autorului (dar respectînd totuși și conceptul dodecafonic). Este de altfel interesant de urmărit această tratare variată a seriei în vederea obținerii de idei tematice:



Se poate observa aici (dar și mai bine în partitură) că seria este de cele mai multe ori numai parțial folosită. În general, compozitorul lucrează cu tronsoane dispersate care îi dau posibilitatea de a obține teme expresive. (Bineînțeles, notele nefolosite într-o temă vor apare la alte voci sau în armonie). Dar, pregnanța melodică va duce inevitabil și la o stabilitate armonică, în cîmpuri de atracție sau chiar centre-tonale. Variațiile cu caracter tonal stabilit sînt mai totdeauna rezultatul unor incertitudini tonale anterioare, ce au — pe planul macrostructurii — funcții dominantice. În acest proces de direcționare — plutire, ghidare, stabilire armonică — stă de fapt dialectica discursului muzical. Felul în care ideia de bază se transpune însă în imagini artistice este cu totul remarcabil. Se simte din orice pagină, din orice măsură că autorul are ceva de spus, iar acest *ceva* vizează domeniile profunde ale existenței umane. Cu toată anvergura la care se desfășoară de multe ori acțiunea muzicală, nu avem niciodată sentimentul gestului retoric, de suprafață. Compozitorul scrie o muzică izvorîtă incontestabil din necesitățile lăuntrice, așa cum o simte el. Stăpîn pe un meșteșug desăvîrșit, poate să dea frîu liber imaginației. *Variațiuni simfonice* conțin pagini de adevărată virtuozitate componistică, alături de altele ce frapează prin simplitatea structurii muzicale. Exemplul cel mai edificator în acest sens îl constituie plasarea spre sfîrșitul lucrării a unei variații de caracter (de tip clasic — unicul de altfel) — un marș funebru — obținîndu-se prin acest contrast, un efect artistic și expresiv deosebit.

Dacă în contextul *variațiunilor* se întîlnesc și momente de elevațiuni lirice sau chiar de umor, impresia generală rămîne totuși a unei muzici tragice în esență. Dar, tragismul nu este aici de natură subiectiv-romantică (deși muzica are foarte mult spirit romantic), ci unul de factură antică, înălțător în semnificația sa majoră. Travaliul îndelungat la care a fost supus materialul tematic ne descoperă o gamă parcă nesfîrșită de fațete ale aceleași probleme. Se naște de aici sentimentul unei insistențe continue, în care impresiile năvălesc într-o succesiune atît de strînsă încît fragmentele contrastante nu sînt înregistrate în chip dispersat, ci totul ni se relevă într-o singură imagine, asemănător unui fluviu, care ne copleșește prin prezența și mișcarea sa continuă. Este și motivul pentru care conștiința dimensiunilor dispare, efectul psihologic al muzicii prelungindu-se mult peste cel real, sonor, încetarea discursului trecînd aproape pe neobservate. Este o muzică plină de frămîntări, atît în liniștea cît și în neliniștea ei, răscolitoare și sugestivă, ce satisface deplin pe ascultător.

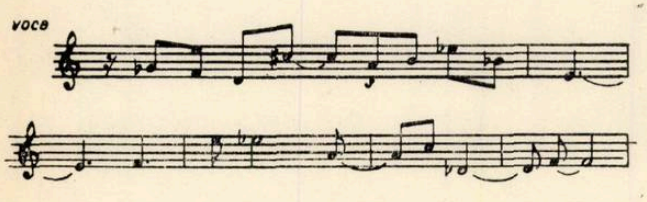
„Omagiu lui Brâncuşi" de Costin Miereanu

de Dan Buciu

Deşi scrisă pe băncile Conservatorului, cantata tînărului compozitor Costin Miereanu este departe de a se încadra în rîndul lucrărilor „de şcoală". Tatonările, căutările pe plan tehnic nu sînt ridicate la principiul de scop în sine, caracteristic perioadei de ucenicie, ci tot arsenalul, tot meşteşugul de care dispune autorul este dirijat cu abilitate în vederea creării unei muzici încărcată de semnificaţii. După cum însuşi compozitorul mărturiseşte, orientarea ilustrativă i-a fost permanent străină, în cantata sa urmărind „doar transcrierea în limbaj sonor a unor stări şi trăiri subiective sugerate, direcţionate în propria-mi conştiinţă de receptarea vizuală a capodoperei de la Tîrgu-Jiu".

Lucrarea *) are la bază trei subtitluri („Poarta sărutului", „Coloana infinitului", „Masa tăcerii") care jalonează nu numai articulaţiile mari ale cantatei, dar sugerează şi evoluţia ideii fundamentale, elementul uman, plecat de la ardoarea candidă sau vulcanică a adolescenţei şi ajungînd prin elanurile eroice ale încercărilor de desprindere de pe tărîmurile acesteia la reculegerea interioară, uşor sceptică, profundă însă a deplinei maturităţi.

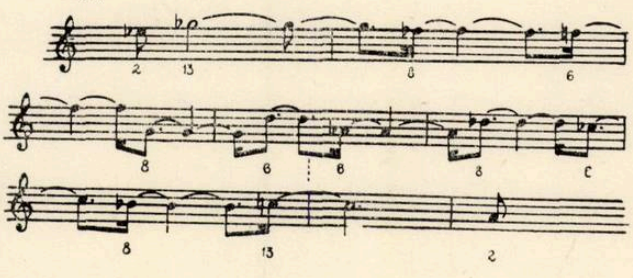
Construită pe un material de inspiraţie folclorică (tronsoane modale caracteristice cîntecului românesc: 2dă m, 3tă m; 2dă m, 4tă Mărită 2dă m).



*) Interpretată cu prilejul deschiderii simpozionului internaţional dedicat marelui artist român, Bucureşti, octombrie 1967.

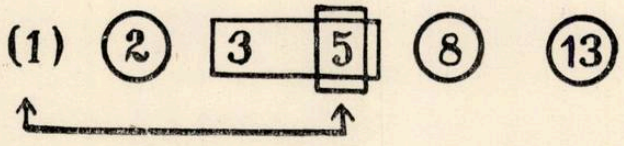
prima parte este turnată pe o formă tripartită cu mică repriză. Tehnica de lucru are la bază procedee seriale şi modale îngemănate în mod liber. După ce soprana contrapunctată de clarinet expune un prim fragment din textul poetic preluat din Zeno Ghiţulescu, urmează secţiunea centrală, pur instrumentală, care nu constituie decît o evoluţie a materialului muzical expus deja. Scurta punte a instrumentelor de percuţie conduce către repriza unde soprana aduce alte patru versuri, clarinetul susţinînd de data aceasta planul secund doar printr-o pedală.

Partea a II-a, construită mult mai riguros pe plan tehnic (aducînd ideia serialismului integral) prezintă unele aspecte inedite datorate imixtiunii în acest context a elementelor aleatorice. Secţiunea este realizată orchestral prin suprapunerea a 6 grupe instrumentale (în cvasi exclusivitate, cu excepţia ultimei, corzi). Fiecare grupă va realiza, pe baza seriei iniţiale



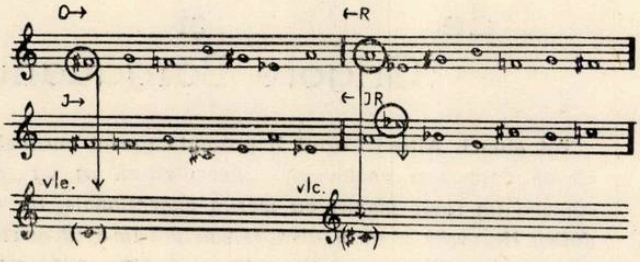
clustere care se vor prezenta fie cu o sonoritate omogenă, fie sub formă de clustere acumulări sau clustere rarefieri.

Creşterea şi scăderea sonorităţilor (apariţia sau dispariţia de note) va fi făcută pe baza ritmului seriei iniţiale, ritm dedus din seria lui Fibonacci (2, 3, 5, 5+1— valoarea rămasă în afară — = 6, 8 şi 13, unitatea de la care se pleacă, 1, va fi şaisprezecimea)



Din punct de vedere ritmic seria va apare sub forma iniţială „a" sau a şaisprezecime, a + şaisprezecime şi 2 a.

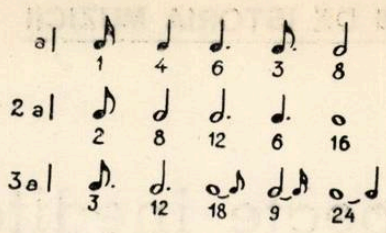
Grupul 4 de instrumente va susţine tot edificiul acestui A al părţii a doua aducînd 1, 2, 3 sau 5 note (primele 4 cifre ale şirului) şi pe baza unisonului va face trecerea către B, tratat sub formă canonică. O serie de 7 sunete împreună cu recurenţa, inversarea şi inversarea recurenţei vor constitui materialul muzical de la care se va pleca.



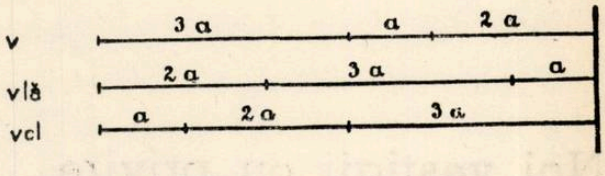
Intrările (în relaţii deduse din seria iniţială: do, do diez, mi bemol) grupului principal şi a celorlalte trei grupe secundare (fiecare cu o alcătuire de două viori, două viole, doi celii) sînt decalate pe bază cifrică indicată de valoarea iniţială: şaisprezecime, optime, optime cu punct.

Linia melodică a fiecărei voci se va realiza prin intonarea sunetelor seriei iniţiale (cu R, I şi IR) pînă la epuizarea lor şi reluarea din nou a circuitului, pînă în punctul de întrerupere dorit de autor. Ritmul, gîndit pe cinci sunete, se prezintă sub forma

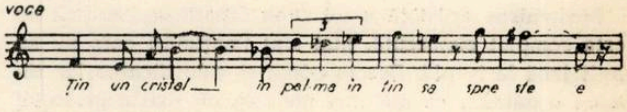
19.
20. > Série fractionnée en 3 :
21.



Permutările celor trei aspecte, obţinute în progresie aritmetică, raţia fiind dată de valoarea iniţială (gîndită pe verticală 1, 2, 3 — raţia 1 ; 4, 8, 12 raţia 4, etc.) vor conduce către puncte de întîlnire ritmică a celor trei voci.



Partea a III-a, din nou construită în formă tripartită, readuce elemente din partea I-a, transfigurate însă de data aceasta. Instrumentele de percuţie aduc o spaţializare a muzicii ce tinde către o aparentă rarifiere, fapt care însă conduce în mod paradoxal către o profunzime mereu sporită. Este o încercare de a exprima denudarea spiritului de orice artificiu, o tendinţă de explorare a esenţei acestuia. Vocea umană aduce un singur vers, un singur miez de gîndire „Ţin un cristal în palma întinsă spre stele". (Florenţa Albu)



O secţiune mediană (canon la corzi pe fundal de timpan) va conduce către repriză. Sunetele muribunde ale orgii electronice şi ale vibrafonului vor întregi sensul filozofic al finalului ; mintea umană ajunge pe culmi iar... „Restul este tăcere".

Deşi aflat la începutul carierei sale componistice Costin Miereanu prin al său „Omagiu lui Brâncuşi" dovedeşte o maturitate artistică remarcabilă. Înzestrat cu o gîndire profundă, cu un admirabil simţ şi sensibilitate muzicală, tînărul compozitor promite să devină un creator de certă valoare. Seriozitatea sa muzicală lasă să se întrevadă viitoarele sale reuşite.

Aspecte inedite ale artei lui Dinu Lipatti

de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu

Noi vestigii cu privire la interpret

Personalitatea artistică a lui Dinu Lipatti și-a găsit realizarea cea mai pregnantă în arta interpretativă. Imprimările rămase, deși relativ puține, dacă nu le raportăm la scurta sa viață, reprezintă realizări artistice remarcabile, jaloane de bază ale pianisticii contemporane. Sînt puțini pianiștii care s-au putut impune atît de timpuriu.

Moștenirea artistică a lui Dinu Lipatti se pare că nu este complet cunoscută. Mai sînt imprimări care nu au ieșit încă la iveală. Descoperirea și valorificarea lor rămîne o datorie, cu atît mai mult cu cît există pericolul deteriorării în timp.

Primele imprimări inedite la care ne vom referi datează din anul 1936. Dinu Lipatti se afla la sfîrșitul celui de al doilea an de studii la Școla Normală de Muzică din Paris. Talentul său interpretativ se impusese de la început, Alfred Cortot considerîndu-l un „maestru", nu un „elev". Lipatti susținuse deja în anul precedent primul său recital la Paris. Consacrarea sa era definitivă. Iată una din cronici[1]): *„Dinu Lipatti reprezintă, fără îndoială, una dintre cele mai mari speranțe ale tinerei școli românești. El este, la 18 ani, unul dintre cei mai buni pianiști ai generației sale și unul din compozitorii preferați de Paul Dukas. În memoria maestrului său el a cîntat la începutul recitalului într-un mod foarte emoționant, un coral de Bach. Climatul de reculegere și evlavie creat a dăinuit tot timpul concertului și, după noblețea și grandoarea Toccatei în do major de Bach — Busoni, Lipatti ne-a împărtășit confidențele celor patru Intermezzi de Brahms, ale Novelettei de Schumann, ale pieselor de Chopin, într-o atmosferă de caldă intimitate, pe care nu oricine o poate pătrunde. Două pagini sugestive de Ravel, urmate de Pavana și Bourée de Enescu, interpretate sclipitor, au entuziasmat auditoriul și au prilejuit numeroase bisuri acestui tînăr maestru al claviaturii".*

[1] Le „Monde musical" Nr. 5, 31 mai 1935, semnat A. M.

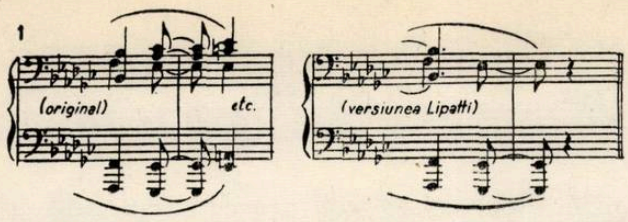
Tot atunci, Alfred Cortot îl prezenta presei muzicale cu un entuziasm neobișnuit: *„Permiteți-mi să vă recomand un tînăr pianist cu merite excepționale, un al doilea Horowitz al cărui talent remarcabil am avut ocazia să-l constat la Concursul internațional de pian de la Viena unde a obținut al doilea mare premiu, deși merita de departe premiul întîi. Consider de datoria mea să semnalez acest „as" al zilei de mîine, căci este o adevărată revelație la orizontul pianiștilor".*

Ne apare acum foarte firească și neobișnuita invitație pe care directorul Școlii Normale de Muzică o făcea cursantului său de a lua parte ca membru în juriul examenului de pian pentru acordarea diplomei de interpretare...

Cu cîteva zile înaintea acestei invitații, la 15 iunie 1936, tînărul pianist încercase pentru prima dată emoția de a se asculta pe sine însuși în cîteva înregistrări ce poartă mențiunea „de probă". Trei asemnea discuri se află în arhiva Bibliotecii Academiei R.S.R. Ele cuprind: două Intermezzi de Brahms, partea a doua din Sonata pentru pian în fa diez minor de Enescu și, interpretate la clavecin, fragmente din Partita nr. 1 în si bemol major de Bach. Înregistrările prezintă multe defecțiuni tehnice, la care se adaugă și deteriorările ulterioare, uneori grave, al discurilor. Ele sînt, însă documente istorice, deoarece oferă posibilitatea reconstituirii valorii lor deosebite și a etapei de evoluție a pianistului.

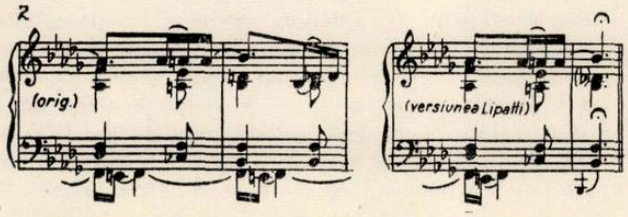
În cele două Intermezzi de Brahms, Lipatti face unele reduceri ale partiturii datorită spațiului restrîns al discului. În primul op 118 nr. 6, el omite repetiția variată a „A"-ului, trecînd direct în secțiunea „B" a piesei și încheie cu șase măsuri mai devreme pe tonică, simplificînd acordul măsurii respective, pentru a-i da caracterul final. Iată măsurile a 8-a și a 7-a înainte de sfîrșit, în original și în varianta lui Lipatti:

1



Şi în al doilea Intermezzo, op. 117 nr. 2, interpretul omite ultimile şase măsuri, adăugînd acordului final o apogiatură lungă inferioară, pe tonică în bas şi renunţînd la becarul pasager:

2



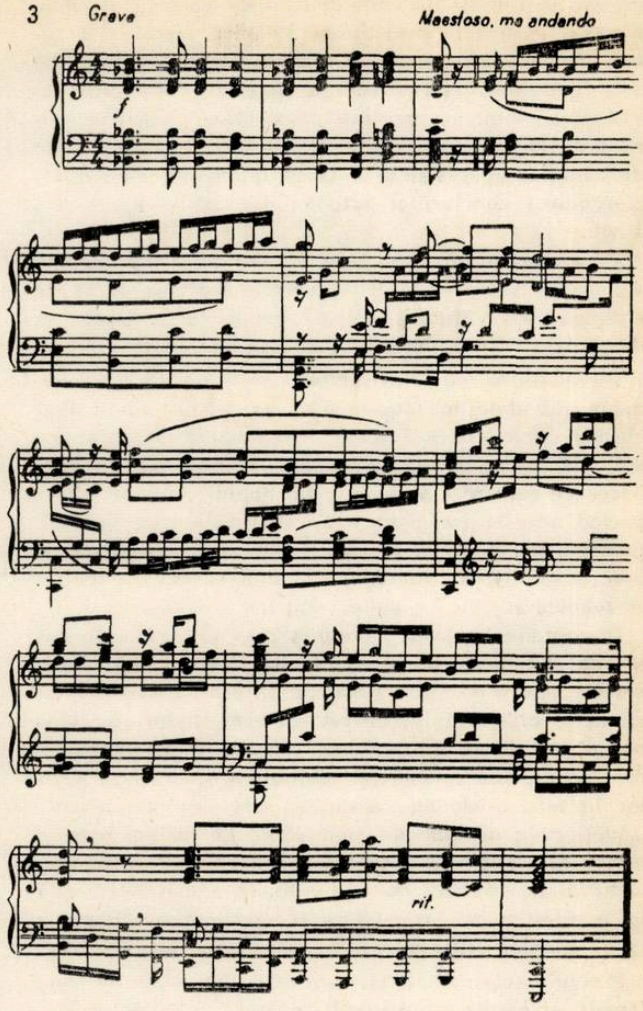
Aceste reducţii, impuse probabil de spaţiul limitat al discului, sînt însă atît de firesc realizate şi se integrează atît de organic în profilul agogico-dinamic al interpretării, încît fără urmărirea atentă a partiturii ar putea trece neobservate. Sub aspect interpretativ remarcăm o mare libertate agogică. Metrica este flagrant sacrificată în favoarea ritmicii interioare a frazelor, care curg cu o admirabilă logică artistică. Cînd nostalgic, cînd impetuos, Lipatti nu are profunzimea de mai tîrziu, dar ne vorbeşte cu sinceritatea şi cu poezia celor 19 ani abia împliniţi.

În aceeaşi şedinţă, Dinu Lipatti a imprimat şi partea a doua, Presto vivace, din Sonata nr. 1 în fa diez minor de Enescu. Este de remarcat aici concepţia interpretativă originală a pianistului, care construieşte piesa cu foarte multă stăpînire, gradînd intensitatea dramatismului în cadrul unei impecabile rigurozităţi ritmice. Varietatea coloristică a tuşeului în această interpretare ne aminteşte de realizările sale magistrale de mai tîrziu, în Sonata a treia pentru pian în re major de Enescu şi în special în inegalata execuţie a Alboradei de Ravel.

În Partita de Bach avem surpriza să-l ascultăm pe Lipatti la clavecin. Tînărul interpret ne oferă Preludiul, Sarabanda (parţial) şi Allemanda. Sînt încercări de şcoală în care se simte preocuparea de cunoaştere a acestui instrument, fiind însă dominante trăsăturile tehnicii pianistice. Tempo-ul de exemplu, depăşeşte posibilităţile clavecinului, ceea ce provoacă chiar unele rateuri tehnice neobişnuite în pianistica lui Lipatti. Allemanda este interpretată de aproape două ori mai repede decît imprimarea clasică a Wandei Landowska, Lipatti depăşind chiar propriul său tempo din înregistrarea la pian de mai tîrziu.

Pe ultimele spire ale discului, rămase libere, Lipatti improvizează cîteva măsuri pe un motiv din Toccata în do major de Bach. Scurta improvizaţie, făcută cu multă dezinvoltură, începe cu o modulaţie în acorduri din si bemol major, tonalitatea Partitei, către do major, pregătind astfel intrarea motivului principal al Toccatei. Acesta este prelucrat polifonic şi cadenţat acordic, cu deosebită amploare. Iată transcrierea improvizaţiei:

3



După absolvirea cursurilor de perfecţionare de la Şcoala Normală de Muzică din Paris, Lipatti se întoarce în ţară unde desfăşoară o activitate prodigioasă şi de înalt prestigiu. Memorabile au rămas concertele de sonate executate împreună cu marele său îndrumător şi prieten George Enescu, momente artistice fără precedent, precum şi turneele de concerte în ţară şi peste hotare. Din această perioadă datează cunoscutele imprimări, devenite clasice, ale Sonatelor a doua şi a treia pentru pian şi vioară de Enescu interpretate de Dinu Lipatti împreună cu autorul, precum şi o serie de discuri nedifuzate încă şi care îşi aşteaptă recondiţionarea şi integrarea lor în tezaurul moştenirii lăsate de pianistul român.

Aceste înregistrări inedite poartă data de 28 aprilie 1941. Profesorul Moscu şi inginerul Ştiubei, care au colaborat în studioul Radiodifuziunii Române în calitate de maiştri de sunet, ne-au evocat cu deosebită emoţie scrupulozitatea neobişnuită a tînărului pianist, care, cu calm şi concentrare, nu contenea să repete, să încerce variate soluţii de amplasament a microfoanelor, pînă noaptea tîrziu, fără a fi satisfăcut pe deplin de realizarea sa.

Ne-au rămas cu acest prilej două variante ale Coralului în sol major de J.S. Bach (transcripţie de Myra Hess după Cantata nr. 147). Observăm aici o altă concepţie decît cea pe care Lipatti şi-o stabilise mai tîrziu, în

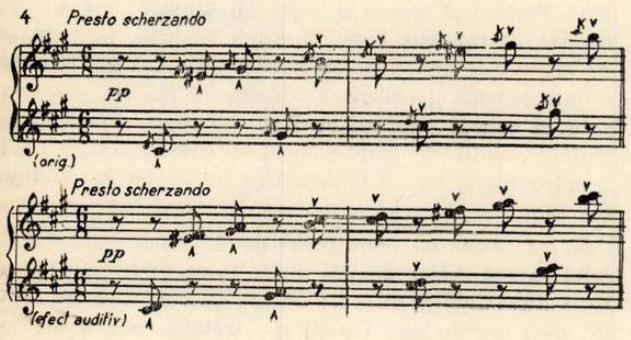
celebra imprimare realizată de casa de discuri Columbia. Nu mai asistăm la acea liniște olimpică, meditativă, sobră, uneori obiectivizată, ci dimpotrivă, la o participare mai frămîntată, mai directă a tînărului care, prins în vîltoarea vieții, nu are încă perspectiva clară a sensurilor ei. Nu e vorba de o ierarhizare calitativă, ci de dezvăluirea unui stadiu, a cărui înțelegere dă sensuri mai adînci concluziilor artistice la care a ajuns mai tîrziu.

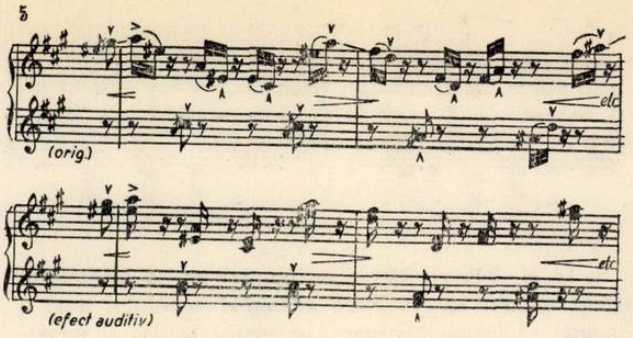
Cu același prilej, Dinu Lipatti a imprimat și Sonata în sol major, Longo 387, de Domenico Scarlatti. Plină de strălucire, cu o ritmică incisivă, pianistica lui Lipatti se desfășoară cu o admirabilă spontaneitate.

Înregistrarea studiului simfonic nr. 9, op. 13, de Schumann dezvăluie noi fațete ale măiestriei lui Lipatti. Preclasicul tipic cedează locul romanticului autentic, cu noi valențe expresive și coloristice. E remarcabilă schimbarea de culoare a arpegiilor din finalul studiului. Comparînd această înregistrare cu versiunea, mai rafinată, poate, a lui Wilhelm Kempff, constatăm că precizia de atac și claritatea tușeului pianistului român, în special în tehnica acordică a piesei, sînt net superioare.

Discografia lui Dinu Lipatti la casa Columbia nu cuprinde nici unul dintre studiile lui Chopin, deși în concertele sale le-a cîntat frecvent. În arhiva Radioteleviziunii se află însă înregistrat celebrul studiu „pe clape negre", op. 10 nr. 5 în sol bemol major. Ascultînd acest disc ne amintim exclamația admirativă a lui Alfred Cortot în fața asistenței cursurilor sale de interpretare: *„Aveți ceva de obiectat, domnilor? Eu nu am absolut nimic. Este perfect!* Comparînd scînteietorul iureș pianistic al discipolului cu arta rafinată a maestrului său în aceeași piesă, constatăm o sensibilă apropiere a coordonatelor artistice esențiale ale celor doi interpreți.

Prodigioasele calități pianistice și artistice ale lui Dinu Lipatti își găsesc o minunată îmbinare și în interpretarea Studiului de concert nr. 2 de Liszt, cunoscut sub numele de „Dansul piticilor". Nici o altă interpretare în afară, poate, de cea a lui Rahmaninov nu se apropie ca valoare artistică și realizare tehnică de versiunea dată de pianistul român. Dacă facem o analiză tehnică a piesei constatăm că velocitatea lui Dinu Lipatti depășește limita de audibilitate a consecutivității, sunetelor, succesiunea treizecidoimilor atingînd uneori viteza de 18 pe secundă. Sunetele se contopesc în mișcări sonore, ca rafalele de ploaie; individualitatea fiecărui sunet component se reconstituie doar retrospectiv, urechea neputînd depăși, la fel ca și ochiul, o viteză medie de 12—14 sunete (respectiv imagini) pe secundă. Aceasta explică și transpunerea apogiaturilor și chiar a intervalelor melodice de treizecidoimi în intervale armonice.





Aceste performanțe tehnice nu ar avea nici o valoare, decît cel mult concurența unei mașini, dacă nu ar fi subordonate unui ritm interior, generator de suflu și climat artistic. Grija de a executa cu scrupulozitate succesiunea melodică a apogiaturilor la alți pianiști, ca de pildă, chilianul Claudio Arrau, provoacă, aparent paradoxal, efectul invers. Prin această corectitudine formal-vizuală a „respectării" textului se sacrifică spiritul lui și piesa din scînteietoare devine o penibilă clămpănire..

O altă interpretare inedită a lui Dinu Lipatti se află în arhiva Institutului de Folclor. Este vorba de Bourée din cunoscuta suită Op. 10 de George Enescu. Discul a fost realizat în anul 1943, o dată cu înregistrarea Sonatinei pentru mîna stîngă și a Concertino-ului în stil clasic. Nivelul deosebit de însușire a repertoriului enescian este, și în acest caz, dovada profundei sale admirații față de marele compozitor. Dacă înregistrările celelalte au arătat unele libertăți în concepția interpretativă a lui Dinu Lipatti,în prezentarea compozițiilor lui Enescu e evidentă integrarea interpretului în concepția dinamico-agogică a compozitorului. Nu este vorba de o simplă „fotografiere" a textului, ci de un punct de plecare în desfășurarea concepției proprii.

Prezentele considerații nu pot suplini ncesitatea audierii acestor prețioase documente sonore a căror recondiționare se impune de urgență.

Recent, Casa de discuri Columbia a editat o valoroasă înregistrare inedită a lui Dinu Lipatti: Concertul nr. 1 în mi minor pentru pian și orchestră de Chopin. Iată, o dată mai mult, un exemplu grăitor al prețuirii și pe plan internațional al marelui nostru artist. Este vorba de o recondiționare, care ridică însă unele probleme, la care ne vom referi în cele ce urmează.

Înregistrarea, după cum se menționează laconic pe coperta discului, a avut loc în mai 1948. Nu se face însă nici o mențiune asupra orchestrei și dirijorului cu care a colaborat artistul român și nici un comentariu asupra interpretării.

Cu un an înainte Lipatti înregistrase Concertul de Grieg cu Alceo Galliera și orchestra Philarmonia din Londra, iar numai cu o lună înainte — Concertul de Schumann cu Herbert von Karajan, la pupitrul aceleiași orchestre. Era deci într-o perioadă de fructuoasă activitate concertistică, urmărită cu interes de întreaga lume muzicală. Apare de aceea cu totul inexplicabilă neidentificarea pînă în prezent a orchestrei și dirijorului cu care Lipatti a cîntat Concertul de Chopin.

Indiferent însă de aceste considerații, un lucru ni se pare cert: Dinu Lipatti nu ar fi putut să consimtă difuzarea imprimării de față, dat fiind scrupulozitatea pe care i-o cunoaștem și concepția sa gravă despre artă.

N-ar fi exclusă chiar ipoteza efectuării unei înregistrări fără știrea solistului, la repetiție, ocazie în care uneori artiștii nu-și solicită întregul consum de sensibilitate. Să ne amintim zecile de versiuni pe care le încerca Lipatti înaintea unei imprimări, pînă ce o considera definitivă, să ne amintim de rezervele pe care le făcea el însuși în scrisorile trimise profesorilor săi din țară asupra unor discuri considerate oficial culminații ale interpretării contemporane.... E oare întîmplător faptul că în scrisorile acestei perioade Lipatti nu face nici o mențiune despre imprimarea Concertului de Chopin, în timp ce celelalte înregistrări au ample comentarii?

Aceste considerații nu ar avea prea mare importanță dacă valoarea interpretării de față ar fi la nivelul etalonului pe care Lipatti însuși ni l-a fixat. Spre regretul nostru însă, lucrurile stau altfel. Nu mai găsim acei impunători „basi" cu care Lipatti își construia edificiul armonic al piselor interpretate; nu mai găsim amploarea leonină a acordurilor, nici claritatea reliefării țesăturilor polifonice, nici varietatea uluitoare a paletei sonore, cu care se evidențiau modulațiile sau strălucirea pasagiilor tehnice, mergînd pînă la filigranări infinitesimale; nu se mai impune măiestria construcției, a încheierilor de frază cu acea liniște și așezare izvorîtă dintr-o necesitate interioară, nu mai recunoaștem suflul continuu, forța de refăurire a piesei ce devine o unitate în care toate amănuntele converg spre aceeași inexorabilă finalitate, în fine nu mai apare acel tușeu plin de farmec, acea sonoritate „lipattiană" atît de caracteristică... Nu este cazul să intrăm în exemplificarea și demonstrarea fiecărui element în parte, dar nici nu putem nega o serie de calități de care oricare pianist, în afară de Lipatti, ar fi mîndru: o concepție unitară (chiar dacă nu de nivelul cel mai înalt), o sobrietate ce respinge orice alunecare facilă spre un romantism ieftin (chiar dacă uneori această sobrietate se transformă într-o indiferentă obiectivitate), o susținută acuratețe, în fine o viziune interpretativă proprie, netributară altor concepții.

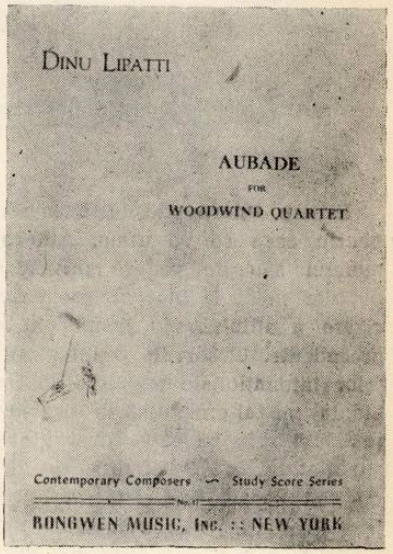
Și în sensul presupunerilor de mai sus, ne-am întreba: popularizarea etapelor intermediare ale unei realizări artistice, chiar cu o eventuală evaluare documentară sau pedagogică, nu este oare o indiscreție nedreaptă, o imixtiune crudă în sublimul efort al „gestației" artistice? Cum s-ar privi, de pildă, o expoziție de artă plastică formată din schițele pe care creatorul poate le-a aruncat, mototolindu-le nemulțumit, la coș?

Dar să nu uităm un lucru: compoziția, creația interpretativă, comentariul muzicologic au, pînă la urmă, un singur judecător: „majestatea sa melomanul"! Lui îi supunem; în ultimă instanță spre apreciere, considerațiile de mai sus.

Ultima compoziție a lui Dinu Lipatti: Aubade pentru cvartet de suflători

Anul 1949 îl găsește pe Dinu Lipatti într-un moment de vremelnică restabilire. *„Urmez un tratament care va reuși poate să mă vindece"*, scrie el profesoarei Florica Musicescu la 10 ianuarie. După șase luni de boală acută, artistul își relua studiul pregătindu-se cu optimismul său de neînfrînt pentru un nou turneu de concerte în Olanda. Programul de recital pe care și-l stabilește este însă intenționat mai puțin obositor, cuprinzînd piese de Bach, Mozart, Schubert, Chopin. Nu după mult timp prinde mai mult curaj, reluînd cîteva concerte: Chopin — mi minor, Mozart — do major, Schumann și chiar Bartók — concertul III ... O nouă revenire a crizelor, mai gravă, îl împiedică însă să-și realizeze proiectele. Numai după cîteva recitale e constrîns din nou să nu părăsească patul și să renunțe la cursul său de la conservator...

Dar încrederea în viață nu-l părăsește. Silit să-și întrerupă studiul la pian, se îndreaptă către compoziție. *„De cîteva zile am reluat compoziția fără a atinge deloc pianul*, scrie el la 29 martie din Geneva dirijorului elvețian Paul Sacher. *Este prima oară din viața mea cînd compun fără ajutorul unui instrument. Va ieși probabil o cacofonie! Dar ce sentiment delicios este acela de a inventa lucruri în detrimentul altora (aceștia sînt, bineînțeles, executanții). Luați seama, știți ce pericol vă așteaptă!"*. În această stare de spirit a scris Dinu Lipatti ultima sa compoziție, Aubade pentru cvartet de suflători.



O lună mai tîrziu, expediind probabil și manuscrisul noii lucrări, el se adresează din nou prietenului său P. Sacher și soției acestuia: *„Am compus pentru voi această glumă în trei săptămîni și fără a atinge pianul, pentru că cele patru părți au fost scrise în pat. Scopul acestei Aubade era de a vă trezi în dimineața de 28 aprilie, executînd-o sub ferestrele voastre..."* (Montana, 27 aprilie 1949).

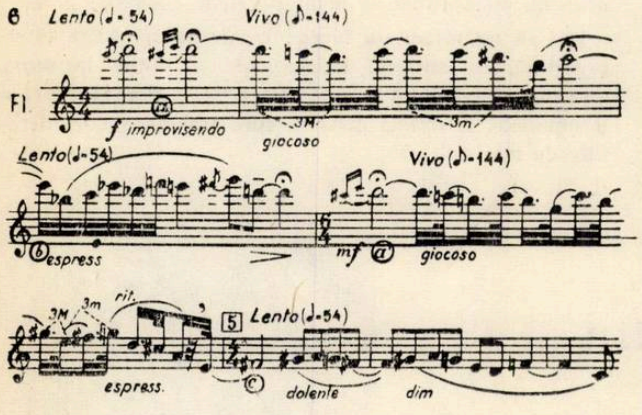
Predilecția lui Dinu Lipatti pentru formațiile de suflători se manifestase mai de mult. Ne amintim de reușitele transcripții pentru cvintet de suflători ale unor sonate de Domenico Scarlatti, din anii 1938 și 1940.

De data aceasta e vorba de o lucrare originală, scrisă pentru cvartet de suflători de lemn: flaut, oboi, clarinet în si bemol și fagot. Nu avem deocamdată informații precise asupra executării în public a compo-

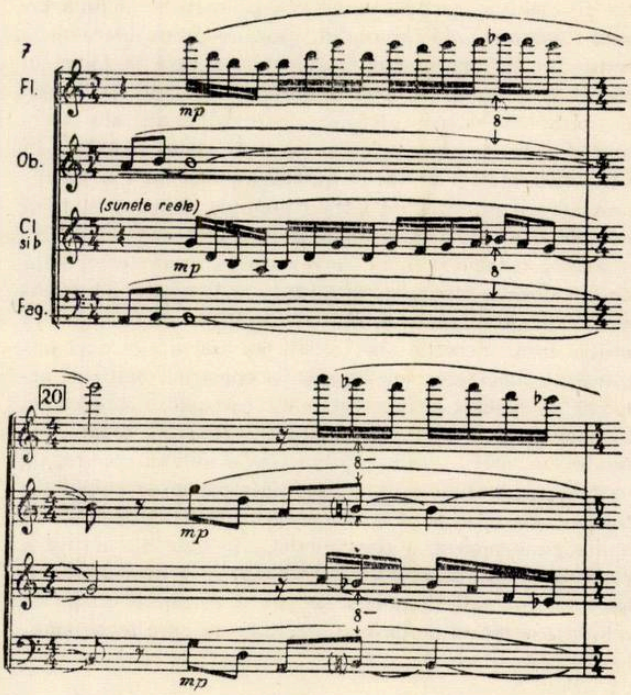
ziției. Editarea ei s-a făcut însă în condiții grafice bune, la New York în 1958, sub formă de partitură de studiu, de către Broude-Brothers, în colecția Rongwen Music (nr. 2034).

Dedicată muzicianului Paul Sacher,*) așa cum deducem și din scrisoarea citată, Aubade pentru cvartet de suflători este o lucrare de maturitate, în care concizia formei și a limbajului se împletește cu profunzimea gîndirii muzicale. Preocuparea autorului de a-și crea un stil propriu, preluînd cuceririle valoroase, contemporane, este evidentă. Nu mai puțin și sursa inspirației, care e, și de această dată, *„acel aur curat românesc"*.

Partea întîi, *Preludiu*, începe „improvvisando" cu un solo de flaut, care doinește liber. Desprindem trei motive care vor mai apare în decursul lucrării: unul vioi, de joc *(a)*, altul lent, modulant *(b)* și al treilea tot lent *(c)* preluat din finalul Sonatinei pentru mîna stîngă (tema secundă, măsura 40 și urm.).

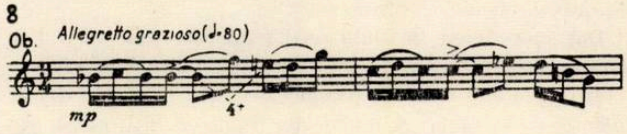


Este o interesantă introducere, foarte promițătoare pentru ceea ce va urma. Autorul ne expune, parcă, punctul său de vedere privind preluarea melosului popular și, de la început, constatăm o remarcabilă precizare a stilului său insuficient conturat în lucrările precedente. Observăm o integrare organică a elementelor intonaționale populare în limbajul muzical. Ambianța modal-cromatică a acestor prime măsuri este realizată prin cadențe construite pe subton, inflexiuni modulatorii, uneori îndrăznețe. (ex. motivul *b)* care nu sînt departe de sistemul lui Bartók și în deosebi prin fluctuația unor trepte. (de ex. sol-sol diez în măsurile 1, 4, 5, 6, sau fa-fa diez în măsurile 2 și 7 etc.). Așa cum remarcă muzicologul Gh. Firca[1]), acest din urmă fenomen provoacă o oscilație de secundă și în consecință variabilitatea terței (în măsurile 2 și 4, de ex.) — elemente esențiale în definirea „cromatismului diatonic" atît de frecvent în muzica contemporană (Strawinsky, Bartók, Enescu etc.). Motivul *c* conține chiar „formula cromatică întoarsă" a lui Messiaen, provenită din aceeași oscilație de secundă. Lipatti dezvoltă în continuare motivele enunțate prin procedee polifonice „clasice". În confruntarea celor două tempo-uri învinge cel lent. Oboiul și fagotul, la unison, preiau motivul *c*, desfășurîndu-l într-o temă de largă respirație. O altă consecință a fluctuației treptelor e apariția octavei micșorate atît melodic, cît și armonic (împreună cu secunda mică), în momentul în care celelalte două instrumente își dau mîna într-un al doilea unison suprapunînd o ideie contrastantă:[2])



Scriitura e polifonică, autorul fiind preocupat îndeobște de desfășurarea liniar-orizontală a discursului muzical. Armonia rezultantă, este disonantă, politonală cu rezonanțe bartokiene, Lipatti aducînd adesea, cu insistență, ciocniri disonante de secundă și none mici (sau, enarmonic, octave mărite) creind un tip de acord pe care îl găsim uneori și în muzica lui Strawinsky (vezi „Simfonia în trei mișcări" sau „Threni") ori înrudit cu cel major minor al lui Bartók (ex. mi-sol-do-mi bemol). Acordul lui Lipatti e format din două terțe, suprapuse una mare și una mică: re-fa diez-re diez-fa diez măsura 25; sau: mi bemol -sol-mi becar-sol, măsura 30 etc.[3]). În încheierea părții se reia exact materialul melodic al introducerii — de astă dată la fagot. Ultimele măsuri în „lento", rezumă cu simplitate elementele de „cromatism diatonic" menționate: oboiul — fluctuația de secundă, fagotul, în contrapunct — ciocnirea de octavă micșorată, apoi cadența prin subton, cu insistență, ca un ultim ecou al frămîntărilor.

Partea a doua, *Dans*, este construită tripartit. Tema secțiunii inițiale, expusă la unison de toate instrumentele, este o sîrbă plină de robustețe, cu ritm sincopat și alert, cu schimbări de măsură și alterații expresive, creînd intervale mărite și îndeosebi cvarta lidiană.



*) Lui Paul Sacher i-au dedicat lucrări și alții dintre compozitorii contemporani: Honegger, Strawinsky, Bartók.

[1]) Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. Muzicală, 1966

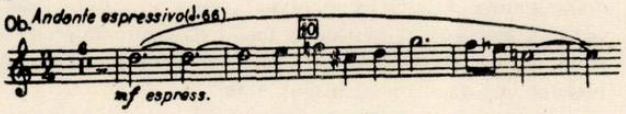
[2]) În acest exemplu, partea clarinetului este transcrisă cu sunete reale, ca în manuscrisul original.

[3]) Preluînd sistemul de analiză cantitativă și calitativă a lui Wilhelm Berger din lucrarea sa „Contribuții la studiul acordicii", citată de Gh Firca, putem nota acordul lui Lipatti astfel: $\frac{5+}{1-}$ adică cinci intervale consonante și unul disonant, spre deosebire de Bartok: $\frac{4+1^{\circ}}{1-}$ (patru consonante. unul neutru și unul disonant).

Melodia dansului este răspîndită în multe regiuni ale țării : în împrejurimile Branului, de exemplu, o putem găsi sub denumirea de „Brează". Lipatti o prelucrează, folosind procedeele enunțate. Instrumentele se asociază succesiv în grupe de două sau trei, creînd opoziții de idei și momente polimodale de mare tensiune. După un punct culminant expus din nou la unison, anunțată printr-un tril la toate instrumentele, se deschide secțiunea a doua a dansului, lăsînd flautului rolul solistic. Acesta execută cîteva elegante piruete pe motivul *a* al primei părți (exemplu 6), oboiul i se alătură cu noi motive, uneori asimetrice, în timp ce clarinetul și fagotul imită sonoritatea țambalului într-un acompaniament discret. După ce cuplurile de instrumente își substituie rolurile preluîndu-și reciproc unele motive, atmosfera se însuflețește din nou și repriza primei secțiuni se face în fortissimo direct din punctul culminant. Încheierea aduce același tril general (care amintește de concluzia expoziției primei părți a suitei „Șătrarii").

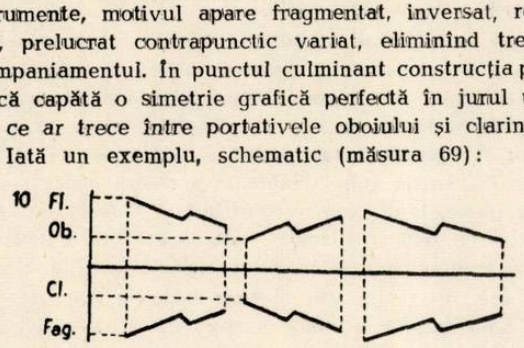
Partea a treia, *Nocturna*, face aluzie la serenadele secolului XVIII, contrazicînd titlul lucrării — Aubade — care desemnează o piesă muzicală cîntată în zorii zilei. Concepută tot tripartit, Nocturna se desfășoară pe fondul unui acompaniament ostinat, frecvent în lucrările lui Lipatti influențate de școala franceză. Melodia primei secțiuni are însă un distins profil românesc, și se înrudește motivic și intervalic cu tema părții I :

9



Secțiunea centrală, disonantă, începe brusc, pe același fond ostinat, de data aceasta în fortissimo. Un motiv energic și rapid la fagot dă semnalul unei tensiuni dramatice neașteptate. Preluat pe rînd de celelalte instrumente, motivul apare fragmentat, inversat, recurent, prelucrat contrapunctic variat, eliminînd treptat acompaniamentul. În punctul culminant construcția polifonică capătă o simetrie grafică perfectă în jurul unei axe ce ar trece între portativele oboiului și clarinetului. Iată un exemplu, schematic (măsura 69) :

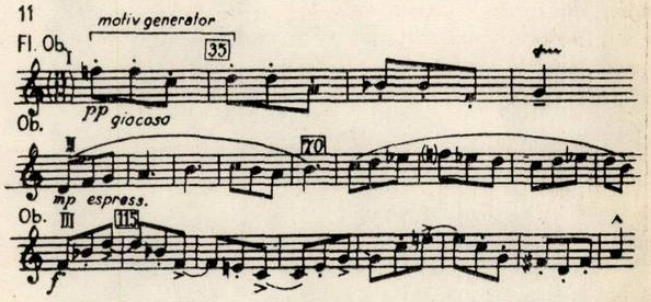
10



De altfel, echilibrul construcției se vădește în această parte mai mult decît în celelalte. Momentul de rezolvare a tensiunii secțiunii centrale, marcat cu „diminuendo", unde se încheie pasajul de simetrie grafică, începe în măsura 76 care constituie „secțiunea de aur" a întregii părți (124 măsuri). E încă o preluare, izolată, a unui alt procedeu bartokian. Reluarea secțiunii inițiale se face în aceleași sonorități aerate de la început.

Ultima parte a Aubadei este intitulată „*Scherzo*" și are o mișcare foarte rapidă (Presto vivace). Introducerea anunță din prima măsură, la unison, motivul generator al temei principale. Acesta are o vizibilă asemănare cu motivul de la început al scherzoului „Țiganii" de Filip Lazăr, fără însă a prelua și atmosfera pitoresc-descriptivă. Întreaga parte variat și colorat orchestrată, e de factură clasică atît în construcție, plan tonal, (mai stabil ca în părțile precedente) cît și în melodica temelor. Acestea sînt trei : prima în fa major, a doua în re dorian (cu o efemeră inflexiune frigiană), a treia în si bemol major, cu ritm sincopat, energică și modulantă, amintind de Prokofiev (tema pisicii din suita „Petrică și lupul" de ex.) :

11

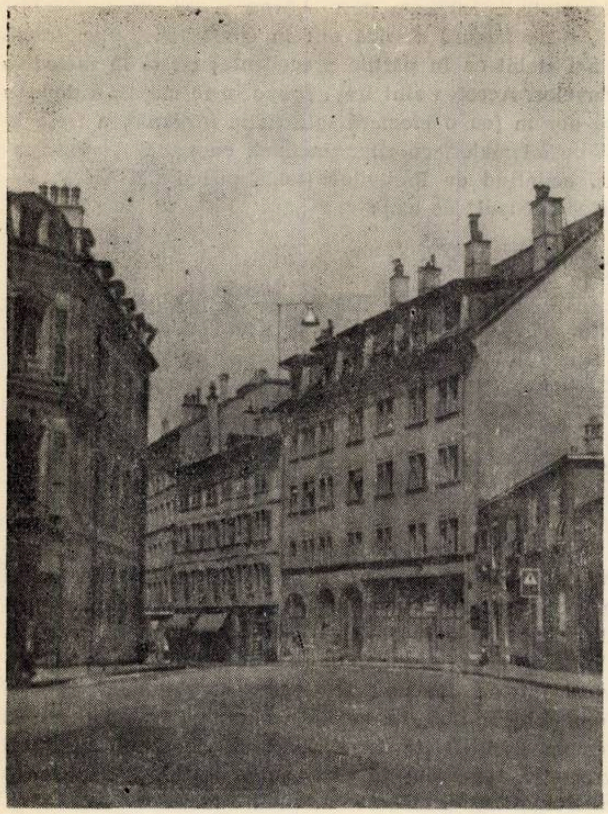


Trio-ul (un poco piu tranquillo) este susținut în pianissimo de flautul, clarinet și fagot, acordic, în valori mai mari. Oboiul intervine sprințar și inoportun cu motive din temele întîia și a treia, ca un copil în discuția celor mari. Aceștia, în cele din urmă, se lasă convinși intrînd din nou printr-un „accelerando" în vîrtejul scherzo-ului. La sugestia oboiului, se reiau numai temele I și III, în tonul de bază și, după un pasaj cromatic ascendent în crescendo, o ultimă afirmare a motivului inițial încheie cu bravură lucrarea.

Pasiunea și seriozitatea cu care Dinu Lipatti s-a dedicat creației în puținele clipe de răgaz dintre turneele de concerte se vădește aici puternic și din păcate pentru, ultima oară.*) Compozitorul a încercat și a reușit mai mult decît în oricare din lucrările precedente acea sinteză între inspirația populară și procedeele componistice contemporane. În acest sens, el a preluat de la Enescu un anumit colorit instrumental, asimilarea organică a cromatismului în substanța tematică, o anumită corelație între polifonie și monodie, unisonul enescian, dar fără a atinge eterofonia (pe care o încercase în treacăt în andantele Concertului pentru orgă și pian)... De la Bartók a preluat simetria construcției, îndrăzneala inflexiunilor modulatorii, libertatea ritmicii, unele elemente de acordică modală, polimodalismul, mergînd către acel cromatism de origine diatonică despre care am vorbit (și care fusese prefigurat în unele compoziții anterioare ca : Improvizație pentru vioară, violoncel și pian, din 1939 sau Dansurile românești din 1945). În plus, remarcăm optimismul conținutului, rigurozitatea „clasică" a construcției și a prelucrărilor polifonice, economia de mijloace, unitatea tematică a părților. Din acest ultim punct de vedere, dezideratul lui Lipatti este parțial realizat în Aubade. Nocturna și în special Scherzo-ul se leagă mai greu de primele două părți, constituind o inconsecventă revenire la stilul mai puțin conturat al lucrărilor anterioare. Cu toate acestea, Aubade pentru cvartet de suflători ni se relevă poate ca lucrarea cea mai reprezentativă a lui Lipatti, primele două părți îndeosebi fiind o expresie evidentă a maturității artistului și a drumului ales, adînc ancorat în folclorul românesc.

*) Strict cronologic, Lipatti a mai scris o compoziție după Aubade, intitulată „Mrașul lui Henri" — glumă muzicală pentru pian la 4 mîini (martie 1950) dedicată doctorului său H. Dubois-Ferrière.

Pe urmele lui Dinu Lipatti



Casa în care a locuit Dinu Lipatti pe strada Choudronniers

Călătorul care sosește pentru prima dată la Geneva este impresionat înainte de toate de splendida așezare a acestui oraș intrat în istorie de peste 2000 ani. Din avion, perspectiva este grandioasă; situată în regiunea în care Ronul se decide să părăsească lacul Léman pentru a se îndrepta către Mediterana, Geneva te întîmpină cochetă și capricioasă, zîmbind parcă în razele soarelui de vară sau încruntîndu-se la umbra norilor trecători. Vechi centru cultural, orașul nu-și desminte tradiția, fiind și azi sediul unor importante instituții și întîlniri internaționale.

Dar nu obiectivele turistice constituiau scopul călătoriei; îl căutam pe Dinu Lipatti... Căutam mărturii și documente noi pentru a completa monografia la care lucrez împreună cu profesorul Dragoș Tănăsescu.

Stabilit acum 24 de ani în Elveția pentru a-și trata necruțătoarea sa boală, tînărul pianist a pătruns cu greu în viața muzicală. „Au trebuit luni de zile pentru a obține de la autoritățile cantonale și federale permisiunea de a preda la Conservator, ne declară Henri Gagnebin, directorul onorific al acestei importante instituții de învățămînt muzical. Apoi, în scurt timp, marele pianist român a devenit idolul publicului". Distinsă personalitate muzicală, directorul Conservatorului a fost primul elvețian care, intuind talentul excepțional al lui Dinu Lipatti, l-a încurajat și ajutat efectiv, la momentul potrivit.

Pe străzile Genevei, Henri Gagnebin îmi arată clădirea modestă în care a locuit Lipatti, pe Rue des Chaudronniers și drumul pe care îl parcurgea aproape zilnic, coborînd din orașul vechi către Place Neuve, la Conservator.

Fondat încă din 1835, Conservatorul de muzică din Geneva și-a cîștigat în decursul anilor un remarcabil prestigiu internațional, prin seriozitatea organizării și prin eminentele personalități pe care le-a avut, printre care se numără și Franz Liszt. În anul 1944, în această distinsă galerie de profesori era numit Dinu Lipatti, pianistul român în vîrstă de numai 27 de ani. Cursurile sale nu au durat însă mai mult de 5 ani. În 1949, în pragul sfîrșitului, Lipatti a fost nevoit să renunțe la acest efort. Acum, după aproape două decenii de la moartea sa, artistul este cunoscut și apreciat la fel de mult ca și în timpul vieții. În sala nr. 9, devenită istorică, portretul său „ilumineaza" în continuare noile generații; în holul de sus, lîngă bustul lui Bartholoni, fondatorul Conservatorului, placa comemorativă „Lipatti" aduce mereu aminte de tînărul profesor, neuitat și adînc regretat. „În ciuda timpului foarte scurt petrecut la noi, se spune într-unul din documentele aflate în Arhiva Conservatorului, influența sa artistică și morală a fost extraordinară; amintirea sa și strălucirea pe care a adus-o instituției noastre vor dăinui pentru mult timp".

Toți cei care au trăit în preajma lui Dinu Lipatti în ultimii șapte ani de viață petrecuți la Geneva, sînt conștienți de privilegiul pe care l-au avut de a cunoaște o personalitate artistică excepțională și un om de o rară noblețe spirituală.

Soția sa, pianista Madeleine Lipatti, mi-a evocat cu deosebită emoție strălucitoarea carieră a interpretului și zbuciumul mereu nesatisfăcut al compozitorului. În apartamentul de pe Rue de Chaudronniers nr. 9, la etajul IV, prezența lui Lipatti e mai evidentă ca oriunde. Prin grija soției ambianța a rămas aceeași: cele două piane, biblioteca cu partituri și manuscrise, fotografiile cu dedicații, toate sugerează făptura, personalitatea celui dispărut. În acest modest lăcaș al muzicii s-au pregătit recitalurile și concertele de mare răsunet. aici s-au născut ultimele compoziții și tot aici s-au pregătit înregistrările pe discuri, din păcate atît de puține, dar considerate și în prezent întruchiparea perfecțiunii. De altfel, așa cum remarca A. Fauquex, șeful unui mare magazin muzical din Geneva, discurile lui Dinu Lipatti se caută astăzi tot atît de mult ca și în timpul vieții artistului; e vorba de un fenomen unic, de care nu s-au bucurat mari personalități ca Fischer, Gieseking, Furtwaengler etc. Partiturile compozițiilor lui Lipatti, puse cu toată amabilitatea la dispoziție, fotocopiile și discurile oferite de Madeleine Lipatti au întregit imaginea marelui dispărut. Și, într-o atmosferă de pioasă aducere aminte, ascultînd acea muzică de o sublimă simplitate și totodată de o nesfîrșită profunzime, am stat de vorbă cu Dinu Lipatti...

Întîlnirea cu Loius Hiltbrand, fostul supleant al lui Lipatti la Conservator, a fost deosebit de interesantă.

Impresii de călătorie la Geneva

de Gr. Bărgăuanu

Se pare că cei doi profesori se înțelegeau foarte bine în problemele de pianistică. Deși profesoratul era o ocupație subsidiară pentru Lipatti, acesta o realiza cu perfecțiunea de care îl știm capabil, cerînd mereu elevilor săi cea ce își cerea întodeauna sie însuși. După părerea profesorului Hiltbrand, Lipatti avea însușirea foarte rară de a-și desăvîrși prin lucru intens și conștient calitățile muzicale excepționale înăscute." Studia ca și cum nu ar fi știut nimic", deși tehnica era „rezolvată", fără lacune. Avea o mare sensibilitate auditivă *calitativă* și drept rezultat un control permanent al tușeului și o plenitudine sonoră unică dînd impresia uneori că sunetele cresc în intensitate, după ce au fost cîntate. „On n'a jamais fini d'entendre" repeta el adesea. Nu cînta în public orice compoziție dintr-un umil și modest respect față de operă și față de munca de creație a compozitorului. Cunoștea, spre exemplu, în întregime Clavecinul bine temperat de Bach și putea transpune oricînd orice fugă pe dinafară, dar nu făcea niciodată caz de aceasta. Era mereu preocupat de a se „elibera" în interpretare, prin aprofundare.

Ca profesor și ca om știa să fie sincer și politicos; știa să facă observații fără a jigni; spunea totdeauna adevărul în mod uman. De altfel, întreaga sa făptură, dominată de privirea deosebit de pătrunzătoare, întruchipa „adevărul"...

Pentru doctorul Henri Dubois-Ferrière, Dinu Lipatti a fost în primul rînd un prieten drag și apoi pacient. Începînd din decembrie 1948, Dubois-Ferrière a luptat cu abnegație contra complicațiilor unei boli care s-a dovedit incurabilă: limfogranulomatoză malignă. În ultimele luni, consultațiile aveau loc zilnic, așa cum reiese din fișele păstrate cu pioasă grijă. Cu nebănuită emoție, cu lacrimile în ochi, doctorul mi-a evocat ultimele concerte ale lui Dinu Lipatti, la care a fost totdeauna nelipsit și optimismul de nezdruncinat al artistului pînă în ultimele clipe ... În dimineața de 2 decembrie 1950, Dinu Lipatti împreună cu doctorul său

Piața din Chêne-Bourg

Parc „Dinu Lipatti"

făcea încă proecte pentru viitoarele concerte din America, fiind sigur că starea sănătății se va ameliora. Aceasta însă nu s-a realizat niciodată. Deja în ultimele 48 de ore, Lipatti nu mai putuse să-și completeze fișa medicală pe care notase zilnic evoluția bolii. Și în după-amiaza aceleiași zile își sfîrșea viața în brațele aceluiași doctor și prieten devotat...

La Chêne-Bourg, un cartier mărginaș al Genevei, un complex de clădiri noi, înconjurat de verdeață, poartă numele „Parc Dinu Lipatti". În acest loc se găsea în 1950 vila în care marele artist și-a petrecut ultimele luni de viață. Aici am întîlnit pe Anna Lipatti, mama lui Dinu, care și-a consacrat toată energia cinstirii memoriei fiului său. În cartea sa intitulată „Dinu Lipatti — la douleur de ma vie"[1]) găsim povestirea simplă și emoționată, inerent foarte sentimentală, a vieții lui Dinu. Așa cum remarca Henri Gagnebin într-o recenzie[2]), această carte „este strigătul unei mame care își plînge copilul mult iubit, ... pierdut atît de tînăr, în plină glorie. Fiecare pagină este în același timp un surîs și un suspin..." În singurătatea sa de acum, cel mai frumos suport moral este pentru Anna Lipatti amintirea copilului de odinioară, mereu bun, voios și îndatoritor... În cimitirul local din apropiere el se odihnește pentru totdeauna ...

L-am căutat la Geneva pe Dinu Lipatti. Și l-am găsit. Pașii marelui artist român mai răsună încă pe străzile orașului; amintirea lui dăinuie nespus de vie în mintea oamenilor și nu e nevoie de insistențe pentru ca evocările lor să reconstituie cu deosebită emoție și autenticitate personalitatea muzicianului și a „omului"..

[1]) Editura Perret-Gentil, Geneva 1967

[2])Le souvenir D'un grand pianiste. *Dinu Lipatti l'idole du public.* La Tribune de Genève, 29—30 avril 1967.

Sonatele pentru pian de Alexandr Skriabin

de Alina-Mușat Popovici

„Oamenii de geniu care nu pot fi întrecuți pot fi egalați. Cum? Reușind să fii altfel".

Victor Hugo

Figură proeminentă de la finele veacului trecut și începutul veacului nostru, Scribian rămîne una din personalitățile creatoare cele mai discutate. O serie de muzicologi au văzut în opera lui Scriabin, „morbul morții", spiritul de destrămare, de diluare al eului, refugiu într-o lume ireală, mistică. Alții i-au închinat studii cu ton apologetic, înfățișîndu-l ca prototipul ideal al vizionarului. Avînd perspectiva timpului, contemporaneitatea poate avea o privire critică, mai ales obiectivă asupra aportului lui Scriabin la creația universală și a muzicii ruse.

Aruncînd o privire asupra muzicii secolului al 19-lea, pe care muzicienii veacului trecut l-au considerat punctul culminant al culturii europene, secol pe care unii muzicologi contemporani îl privesc cu lipsă de obiectivitate, criticîndu-l tendențios, vom observa două ramificații puternice :

Neoromantismul, care cultivă armonia cromatică, o reluare a cromatismului lui Gesualdo da Venosa și într-o mai mică măsură a cromatismului din ultima perioadă a lui Mozart și Beethoven — armonie ce atinge apogeul în „Tristan și Isolda", preluată de César Franck, Bruckner, Reger și Strauss, ca apoi să atingă o dezvoltare stranie în arta expresionistă a celor trei vienezi : Schönberg, Alban Berg și Webern.

Cealaltă linie, a modalismului diatomic, sau uneori cromatic, cultivat de reprezentanții școlilor naționale, — „Grupul celor cinci", în special Musorgski. Janacek, Smetana, Dvorak, continuat cu Enescu, Manuel de Falla, Bartók, Kodaly, Strawinski și exponenții școlii franceze Fauré, Ravel, Debussy, Paul Dukas ș.a.

Aceste două tendințe crează și două estetici deosebite. În prima ramură mijloacele de expresie ca, melosul cromatic derivat din armonie, funcții tonale din ce în ce mai elastice, o gîndire prin excelența armonică și o mare densitate a limbajului muzical, generează o artă mai intelectualistă, ce exaltă subiectivismul și nu odată are un pronunțat caracter pesimist. Înclinația spre o lume mistică este prezentă la Wagner în „Parsifal" la Brukner în „Te Deum", precum și în muzica de orgă a lui Reger. Continuarea acestei linii de către Schönberg, Berg, Webern duce la expresionism. Acest curent literar și artistic, de orientare contradictorie, apare în Germania la începutul secolului nostru. Opuși impresioniștilor, acești artiști nu pun accentul pe senzații ci pe trăiri necondiționate. Ei tind spre subiectivism, spre romantism exasperat preferînd eroi sbuciumați și adesea înfățișează cu lux de amănunte grotescul și monstruosul.

Cealaltă linie, are la bază melodia în adevăratul sens al cuvîntului, o melodie cantabilă, de sine stătătoare, desprinsă de conceptul armonic, diatomică și modală, ce determină anumite înlănțuiri și un anumit tip de polifonie-eterofonică. Spre deosebire de cealaltă ramură, în lucrările concepute modal, întîlnim o mai pronunțată varietate ritmică și timbrală. Arta aceasta dă naștere lucrărilor robuste, stenice, cu caracter profund realist.

Scriabin trebuie privit ca un compozitor dualist. În prima perioadă ni se înfățișează ca un neoromantic, demn continuator a lui Chopin și Wagner — exponentul armoniei cromatice ce începe să zdruncine funcțiile tonale — a căror muzică oscilează între un caracter realist și o artă desprinsă de realitate.

În perioada a doua întîlnim mijloace noi, ca cele impresioniste — curent de la care preia mijloacele și nu estetica luminoasă — un cromatism dens, care generează acorduri unde sunetele nu se mai repetă, elemente politonale și o mare variație ritmică, precum și o paletă timbrală barocă. ce prevestesc expresionismul.

Experiența modală a școlilor naționale i-a folosit în sensul că întrebuințează pentru prima oară modurile cromatice, moduri folosite și de Bartok, Enescu Messiaen.

Scriabin devine treptat rupt de realitate, preferînd o muzică din care se desprind o hipnoză, un romantism disperat, o angoasă, stările extatice și o evidentă amprentă mistică..

Un anume caracter meditativ, o melancolie tipic rusă, dusă adesea spre un tragism exacerbat, un psihologism foarte pronunțat și proporțiile ample, departe de arta rațională a clasicilor, îl apropie de spiritul slav al lui Dostoiewski și în mai mică măsură de Tolstoi. Are legături cu simbolismul rus.

El nu a fost continuat, deoarece Strawinsky pare opus prin forța elementară pe care o cuprinde prima perioadă, raționalismul perioadei clasice și spiritul mistic al ultimei perioade apropiată de creatorii medievali ; iar Prokofiev, prin echilibrul său îi este depărtat, nemai vorbind de antipodul spiritului exotic și caracterul larg accesibil al lui Haciaturian.

Puncte comune ar avea cu Sostakovici prin psihologismul dens, sub aspectul discursului muzical amplu, al tragicului, cu deosebire că la Sostakovici fondul este realist, străbătut de un accentuat umanism.

După o serie de concerte în Rusia și în străinătate el este numit profesor de pian la Conservator. Părăsește postul în 1903 pentru a se consacra compoziției, trăind fie în străinătate fie la Moscova. Cariera sa este marcată de un mers lent spre descoperirea adevărului său interior, de unde succesiunea diferitelor sale

maniere, prima mai ales, în care realizează opere pentru pian, este inspirată de Chopin, Liszt, Wagner, orientată spre cercetări armonice. A doua perioadă, care aduce maturitatea ideilor sale generale și a concepției sale despre muzică, prevestește expresionismul.

★

Să aruncăm o scurtă privire asupra sonatelor lui Scriabin, lucrări reprezentative ale creatorului, care ilustrează cu claritate ascendența-i componistică.

Din acest punct de vedere vom analiza mijloacele de expresie desprinse din conținutul general al lucrărilor, melos, armonie, polifonie, ritm, timbru și formă.

Din analiza melosului desprindem anumite caracteristici: Scriabin nu a fost un melodist în sensul clasic al cuvîntului și ne referim la tipul melodistului Mozart, Schubert, Schumann, Chopin sau Verdi. Melodia sa nu poate fi concepută decît în contextul țesăturii armonice.

Făcînd o caracterizare a primei perioade — cele patru sonate — putem desprinde următoarele caracteristici: Scriabin nu părăsește convenționalul armonic, dorința de a exprima mai mult și cu forță ideile precise, prin mijlocirea artei tonale. Aspirația către o putere ideală de creație îl poartă spre o muzică a sentimentelor și nu a evenimentelor reale, așa că un programatism în opera lui Scriabin este străin concepției lui.

Odată cu sonata cincea și sonatele care-i urmează, spiritul de melodie de tip clasic se diluează enorm, la un moment dat dispare. Dacă în această sonată melodiile conducătoare mai au puncte comune cu melodia clasică, în sonatele următoare asistăm la jocuri armonice în care melosul proprui-zis trece pe plan secundar. Intrăm într-un nou domeniu al armoniei, de la care Scriabin nu se mai întoarce.

Întocmai ca Wagner, cu noua sa dramă, Scriabin și-a propus să fie un Columb al artei pianistice. În pitorescul debordant, asemănător numai cu imaginile lui Dante, care se degajă din sonata a cincea, în romantismul sonatei a șasea, în descrierea forțelor embrionare ale lumii din sonata a șaptea, în transparența sonatei a opta, în fatalismul și demonicul sonatelor a IX și a X-a, avem imaginea unor simfonii reduse la pian.

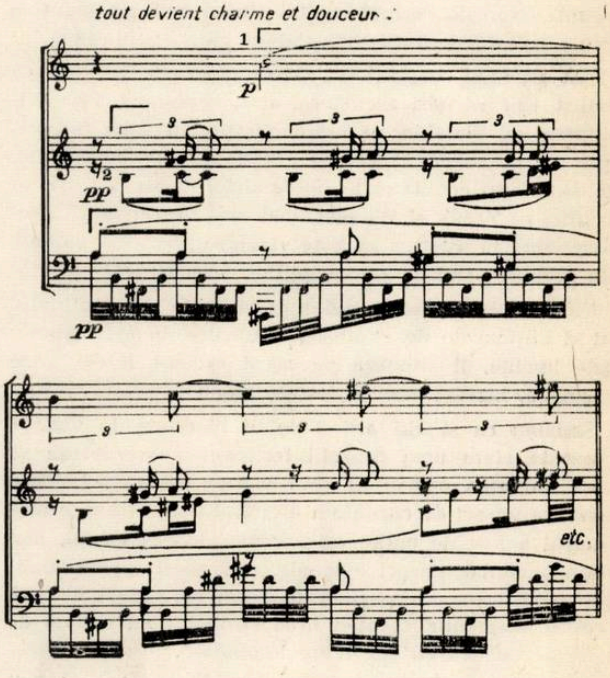
În primele sonate, echilibrul tonal ca și funcțiile clasice sînt evidente. Există raporturi de mediană, de subdominantă, dominantă, reprize care consolidează cîmpul tonicei. În aceste pagini, autorul este adept al armoniei cromatice și enarmonice, precum și al alterațiilor nemodulante ale diferitelor trepte.

În ultimele sonate, cromatismul excesiv zdruncină echilibrul tonal. La acest fapt trebuie adăugată întrebuințarea conglomeratului de sunete, a acordurilor de quarte, quinte, de none, undecime, precum și a introducerii în acord a unui mare număr de sunete, fără ca unul să se repete.

Oare mult discutatul sitem serial nu-și are origină în acest acord sintetic? Desigur că da, acest incipient atonalism este foarte specific pentru ultima perioadă a lui Scriabin. Pe de altă parte întîlnim influențe ale unui modalism cromatic pe care Enescu, Bartok, Messiaen îl vor folosi în mod deosebit.

Însă ceea ce este interesant, Scriabin nu a fost un adept al durităților armonice și din acest punct de vedere se va deosebi de Bartok și Strawinski și va fi apropiat de Enescu, Debussy și Messiaen, deoarece cromatismul său crează sonorități senzuale precum și sonorități ce îndeamnă spre meditații, spre stări de un accentuat lirism. Poate aceasta constituie aspectul lui intelectualizat de artist, departe de conținutul cu forță primitivă a exponenților școlilor naționale, atrăgînd atenția mai ales prin limbajul armonic, domeniu în care apare un revoluționar, ca un premergător al mișcării expresioniste și post expresioniste. Este curios însă, că întîlnim apropiere de conținut filozofic cu Mahler și chiar și cu Șostakovici, adepți ai stilului armonic și melodic diatonic. Deci iată un interesant exemplu cînd compozitori care folosesc mijloace de expresie deosebite, reușesc să obțină un climat muzical nu odată asemănător.

Aspectul polifonic al sonatelor lui Scriabin este mai puțin pregnant, deosebit radical de acela al lui Franck, Bruckner, Reger, Strauss, care au dovedit că posedă un real simț polifonic. Analizînd sonatele lui Scriabin vom observa puține elemente de polifonie, bazate pe contra punctul înflorit și în foarte mică măsură pe contrapunctul imitativ. Referindu-ne la tehnica fugatoului putem spune că este aproape inexistentă în sonate; ca una din cele mai interesante pagini ni se prezintă sonata a șa-



sea (ex. 1)unde întîlnim un interesant discurs muzical polifonic, cu o primă voce cantabilă la sopran, o interesantă eterofonie la vocile medii și o temă de tipul coralului la vocile gravului.

Dar aspectul atrăgător și interesant la Scriabin este variația ritmică, apărîndu-ne ca inovator, folosind variații ritmice de diferite tipuri, putînd fi comparate cu un dans cosmic care vibrează necontenit. Asimetriile rit-

mice, sincopele, poliritmia, vin să concure la aspectul de noutate. Natura contradictorie a lui Scriabin poate fi simțită în tema din exemplul de mai sus în care coralul din bas se desfășoară într-un ritm, vocile interne în triolete cu asimetrii în cadrul simetriilor și linia sopranului, cîntec suspinat de desele sincope.

Schimbările de măsură în ultimele sonate sînt foarte frecvente — sonata a șaptea 4/8, 6/8, secțiunea „languido" a sonatei a cincea cu alternanțe de 5/8, 4/8, 6/8 care anunță într-un fel variația ritmică de tip enescian, bartochian, stravinschian. Nu mai puțin interesantă apare folosirea unor măsuri de 9/16 urmate de 2/8 și 9/16, ca în finalul sonatei a zecea. Din acest punct de vedere se deosebește de ritmul mai static, clasicizant al neoromaticilor.

Sub aspectul arhitecturii muzicale, Scriabin apare tradiționalist în primele sonate, însă referindu-ne la ultimele sonate putem face o apropiere cu ultimele quartete de Beethoven.Pe de altă parte robustețea formei arhitectonice, naște suprafețe uriașe mult diferite de tipul clasic. În domeniul arhitecturii îl putem considera pe Scriabin ca alcătuind în oprea sa o sinteză a primei și ultimei perioade a stilului beethovenian.

Fantezia timbrală este generată de imaginația bogată, care se manifestă într-o scriitură barocă, cu rare transparențe, cu efecte percutante și densitate de tip orchestral.

★

Muzica instrumentală cuprinsă în perioada de la finele veacului trecut și începutul secolului nostru își găsește în sonatele lui Scriabin una din cele mai interesante expresii. Perfecta unitate între conținut și formă este rezultatul evitării virtuozității ca scop în sine.

Sub aspectul conținutului, a-l considera pe Scriabin ca realist, sau a-i găsi asemănări ar fi nepotrivit. Prin orientarea sa, Scriabin se îndreaptă spre un patos tulbure, spre un pesimism exacerbat care-l apropie de Mahler, de caracterul meditativ tenebros al lui Reger și altor romantici ca Frank și Wagner, mai ales în „Tristan". Predominantă în estetica sa, este viziunea mistică, rezultată din diferitele sinteze a concepțiilor de acest fel.

Un clar obscur rembrandian ce străbate atît conținutul cît și mijloacele de expresie, o trecere de la întuneric spre lumină, îl situează pe acest creator într-o lume umanistă, încrezătoare în forțele binelui.

Scriabin ca și alți artiști de la răscruce de veac a căzut în sfera unei filozofii irațională, care refuza să vadă salvarea oamenilor prin voința lor, ci considera salvarea un act de caritate a divinității. Creatorul și inovatorul a fost de multe ori superior esteticianului, mai puțin personal, uneori epigonic. Sub acest aspect sonatele pentru pian reprezintă una din creațiile cele mai reușite, elementul creației fiind străbătut nu o dată de o forță cosmică cu rezolvare luminoasă.

Desigur că separarea laturilor contradictorii a esteticii lui Scriabin rămîne o problemă deschisă muzicologiei contemporane.

Pentru noi, Scriabin rămîne omul contradicțiilor, obsedat de etern și lumea transcendentală, absorbit de problemele unei filozofii nebuloase, ruptă de realitate, iar în egală măsură un om de geniu înclinat să descopere cele mai tainice idealuri ale omului, ale acelui om ajuns la perfecțiune.

DISCUȚII:

În pedagogia pianistică se face tot mai mult simțită nevoia unei sistematizări care să pună în lumină valoarea teoretică a anumitor procedee verificate, adoptate și devenite caracteristice întregei școli pianistice contemporane.

Deși sîntem de acord că există particularități evidente în arta fiecărui pianist, nu putem nega totuși faptul că această artă se bazează pe anumite trăsături comune, esențiale ; că în pianistica contemporană se conturează tot mai mult o anumită condiționare între procesele conponente ale unei interpretări, menite să ducă la o corespondență cît mai perfectă între concepție și redare sonoră. Este esențială și unanim acceptată în pianistica contemporană orientarea care pune în primul plan rolul psihicului și al auzului, subordonînd acestora procesele motorice : mișcarea are rolul de a traduce în fapt, la instrument, intenția creatoare. Pe de altă parte, deși cu particularități evidente în arta fiecărui pianist, s-au evidențiat în practica pianistică a ultimelor decenii și unele trăsături esențiale ale mișcărilor tehnice capabile de a răspunde adecvat necesităților interpretării.

Cu toate acestea, probleme importante ale pianisticii rămîn supuse discuțiilor și controverselor din lipsa unei cercetări a legăturilor : cauză-efect, de la gîndirea muzicală la redarea ei prin anumite raporturi expresive între sunete la pian.

Una dintre piedicile în calea analizării acestor legături este problema rămasă încă nerezolvată, a posibilităților expresive ale pianului.

Această problemă a suscitat pînă în prezent vii controverse. Teoreticieni de frunte în domeniul pianisticii, începînd cu Hummel (1827) și culminînd cu R.M. Breithaupt (Die natürliche Klaviertechnik, 1905), au încercat să dea un fundament teoretic constatărilor făcute în practică asupra legăturii dintre calitățile de timbru ale sunetului și modul de emitere a lui. La începutul secolului nostru, aceste teorii sînt infirmate în lucrările lui Fr. Steinhausen și E. Tetzel[1]) care arată că ele se sprijină pe o eroare fundamentală : oricum s-ar apăsa clapa, la aceeași intensitate, sunetul rămîne calitativ (ca timbru) același. După datele acusticii și după tezele lui Tetzel, sunetul pianului ar trebui să fie cu atît mai strălucitor sau ascuțit cu cît este mai puternic, și cu atît mai vătuit, mai acoperit, cu cît este mai puțin intens. Aceasta deoarece armonicele apar în funcție de intensitatea lui, începînd dela cele grave care dau timbrului o calitate mai vătuită, și adăugînd-se pe măsura creșterii intensității, armonicele înalte care dau sunetului strălucire și ascuțime. În așa zisa teorie muzicală a „relativităților", Tetzel arată că în pianistică, modalitatea de exprimare se rezumă deci la folosirea doar a diferitelor trepte de intensitate, fără posibilități de a combina această intensitate cu timbre diferite. Deși nici pînă astăzi nu s-au găsit în privința aceasta contraargumente pe tărîmul fizicii, totuși practica pianistică demonstrează posibilitatea de a obține timbre, dela cele mai acoperite pînă la cele mai strălucitoare, indiferent de intensitate.

[1]) Fr. Steinhausen — *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, 1905 ; *Die physiologischen Grundlagen der musikinstrumentalen Technik*, 1904 Eugen Tetzel — *Das Problem der modernen Klaviertechnik*. 1909 ; *Der Klavierlehrer*, 1909 ; *Rhythmus und Vortrag*, 1927.

Expresivitatea sunetului la pian

de Ana Maria Pitiș și Ioana Minei

Întrucît scopul acestui studiu este de a face cunoscute unele constatări ale noastre asupra calităților expresive ale sunetului pianului, ne vom mărgini doar la o parte a analizei procesului de exprimare prin sunetul pianului, aceea care se referă la legătura dintre anumite mișcări și sunet, la dependența calităților sunetului de anumite trăsături ale mișcării. Însă deoarece mișcările au o legătură directă cu calitatea gîndirii și simțirii, și deoarece sunetul cîntat la instrument este determinat de o voință de sunet, ne vom referi și la aspectul psihologic și artistic al acestei probleme.

Ne vom permite să analizăm condițiile emisiei sunetului la pian.

Sunetul la pian este produs cu ajutorul unui mecanism de pîrghii. Energia cu care acționăm clapa este o energie cinetică — de mișcare — produsul a doi factori, și poate fi modificată prin modificarea unuia, a celuilalt, sau a ambilor factori care sînt: masa (greutatea brațului) și viteza (viteza de atac). Această energie acționează ciocănelul, care, datorită impulsului primit, pornește mai departe liber, neînsoțit, și la rîndul lui lovește cu o anumită energie corzile. Deci, deși în energia cu care lovim clapa, avem două variabile, masa și viteza, totuși, datorită mecanismului pianului, în energia cu care *ciocănelul* lovește corzile, avem o singură variabilă, *viteza*. (Masa, care este de data aceasta greutatea ciocănelului, este invariabilă). Oricum am acționa asupra mecanicii, oricît am schimba trăsăturile mișcării, deci respectiv masa și viteza atacului clapei, totuși la nivelul acțiunii ciocănelului asupra corzilor, nu vom obține decît o viteză mai mică sau mai mare a ciocănelului, și deci o intensitate mai mică sau mai mare a sunetului (și datorită amplitudinei vibrației, formarea unui număr mai mic sau mai mare de ventre și noduri, deci a unui număr mai mic sau mai mare de armonice, începînd de la cele grave către cele înalte, ducînd la o modificare a timbrului).

Deci, după cum am arătat, la nivelul ciocănelului există o singură variabilă,viteza, și cu un singur efect posibil: variațiile de intensitate *în paralel* cu ale timbrului, care din punct de vedere strict acustic ar putea fi obținute, modificînd indiferent masa sau viteza atacului clapei.

Constatările practice în tehnica pianistică par să infirme însă posibilitatea obținerii unei sonorități *n* folosind în indiferent ce proporție acești doi factori.

Astfel se constată că deosebiri — clar perceptibile auditiv — în calitatea sunetelor, cum ar fi în cazul deosebirilor dintre o tehnică articulată (timbru mai strălucitor) și una legato (timbru mai rotund — acoperit) sînt în legătură cu anumite proporții între greutatea brațului și viteza atacului clapei. Se constată că sunetele produse

Acest fenomen lărgește deosebit de mult posibilitățile de exprimare prin sunetul pianului.

După pedagogul german Martienssen[2]), valoarea tezelor lui Tetzel ar sta doar în faptul că ele ar fi opus — prin adevărul lor științific — o antiteză tezei pînă atunci demonstrate și acceptate în practică, a posibilităților de a obține timbre variate la una și aceeași intensitate. Trebuie găsit, spune el, un punct de vedere de sinteză, care să explice adevărul descoperit în practica artistică, fără a fi nevoie să se nesocotească adevărul științific formulat de Tetzel.

El arată cu nu este posibilă conceperea unui învățămînt pianistic fără dezvoltarea simțului culorii sunetului; fundamentarea unei interpretări, pe calcul, pe folosirea rațională a nenumăratelor trepte de intensități sonore nu ar putea duce la rezultate artistice; pe de altă parte, nu este de crezut că aceste relativități odată găsite, motorica pianistului le-ar putea reproduce oricînd și în orice condiții, prin repetarea unor mișcări stabilite odată pentru totdeauna. Sprijinindu-se pe teoria „als ob" (ca și cum) a unui psiholog german Vaihinger, Martienssen arată, că „trebuie dezvoltată arata de a cînta la pian *ca și cum* ar fi posibil să emitem la intensități egale sunete diferențiate ca timbru[3]). Aceasta însă, nu printr-o mișcare anume, urmărită conștient, care să ajute la producerea unui sunet cu anumite calități, ci printr-o „subordonare totală a fizicului aparatului motor, voinței de sunet creatoare".

Această teorie nu explică totuși *cum* trebuie să se petreacă aceste procese în practica formării pianiștilor, și care este legătura între voința de sunet creatoare și aparatul pianistic; de asemeni, care este totuși legătura între sunet și felul de emisie. Este adevărat că auzul, conceperea auditivă joacă un rol hotărîtor în adaptarea la instrument și făurirea tehnicii; însă faptul că auzul este foarte sensibil, nu garantează încă posibilitatea găsirii mișcărilor celor mai adecvate. Acest proces este deosebit de complex, deoarece gîndirea muzicală se desfășoară după anumite jaloane, care îi asigură logica și unitatea, mișcările, la rîndul lor, trebuind să se organizeze tot într-un sistem care să corespundă sistemului de desfășurare a gîndirii muzicale. Deci în adaptarea mișcărilor voinței de sunet creatoare, nu este vorba numai de adaptarea izolată a fiecărei mișcări sunetului dorit, ci de o *corespondență între sisteme*, între organizarea gîndirii muzicale, și organizarea mișcărilor, pentru a obține raporturile expresive dorite. Nu este suficient pentru un învățămînt pianistic a afirma doar că există o adaptare; căutarea mișcărilor adecvate redării intențiilor creatoare nu trebuie lăsată la voia întîmplării, cu riscul pentru pianistul în formare de a se pierde în „căutări"; ci trebuie analizat în ce constă acea corespondență între sisteme care asigură reușita adaptării în orice moment, în orice nouă situație, la orice piesă; trebuie analizat sistemul după care aceste mișcări comandate de gîndirea muzicală, reușesc să creeze în acțiunea lor asupra pianului, raporturi expresive între sunete.

[2]) Karl Adolf Martienssen — *Schöpferischer Klavierunterricht, Leipzig* 1954.
[3])op. cit. pag. 41.

cu brațul mai greu și o viteză mai redusă, cu o pregătire în înfundarea clapei, dau un sunet mai rotund, mai substanțial decît sunete produse cu o greutate mai mică și o viteză mai mare a atacului clapei. În limitele exprimării artistice, căpătăm în primul caz o înlănțuire mai substanțială, mai densă, un sunet „cîntat", „dus" către următorul, iar în celălalt caz, o înlănțuire mai sprintenă proprie pasagiilor mai vioaie, sclipitoare. Obținerea acestor calități diverse este posibilă în toate intensitățile. Există posibilitatea obținerii unui legato și a unui sunet acoperit atît în pianissimo cît și în forte, sau invers a unei tehnici mai sclipitoare, cu un sunet ascuțit, tot pe o gamă întreagă de intensități. Aceste diferențieri care se înscriu în sfera artisticului, sînt posibile în anumite limite ale participării greutății brațului și ale vitezei atacului clapei. Dincolo de aceste limite, după cum vom vedea, sunetele pot apărea dure sau șterse.

Avînd în vedere că trebuie să existe o explicație pentru această contradicție între datele acusticii și datele practicii pianisticii, am recurs la compararea rezultatelor sonore obținute prin două moduri de atac diferite, în fața aparatelor. [4])

Deși această experiență nu ne-a furnizat o desmințire a tezelor lui Tetzel — ceea ce era de altfel de așteptat —, ea ne-a oferit prilejul de a face unele constatări interesante :

— Am emis un sunet în nuanța pianissimo; bine înțeles că, psihologic, nu am simțit imboldul de a ataca clapa cu forță. Întrebuințînd o masă, o greutate a brațului mică și o viteză de înfundare a clapei mică, sunetul obținut s-a încadrat în tăria care trebuie apreciată ca un pianissimo. Știm însă că în cursul unei piese muzicale, sunete emise în acest fel, ar apărea din punct de vedere artistic șters. Mărind puțin masa, greutatea brațului, am obținut un sunet mai substanțial. Deși la verificarea prin aparate acest sunet s-a dovedit a fi mai intens decît primul, auzul nu a apreciat această deosebire ca pe o creștere cantitativă, ci a înregistrat doar o deosebire de timbru. Înseamnă că la deosebiri foarte mici de intensitate, auzul nu sesizează decît deosebirile de timbru pe care le antrenează după sine schimbarea de intensitate.

Vrînd să obținem sunete de intensități egale, însă cu timbre diferite, am mai făcut următoarea constatare :

— Deși avînd o experiență asupra forței atacului, necesară pentru producerea sunetului cu o anumită intensitate, totuși, producînd un singur sunet izolat, printr-o viteză mai mare și o greutate mai mică, acesta apărea de fiecare dată, la verificarea prin aparate, mai plin ca intensitate decît cel produs — dorind aceași intensitate — cu o greutate mai mare și o viteză mai mică. Acest lucru înseamnă că aparatul pianistic a fost educat să răspundă cu *energii diferite* în cazul dorinței de a obține culori diferite, deși intensitățile dorite erau egale. În producerea în acest fel a unui *singur sunet izolat*, nu am obținut deci decît deosebiri de intensitate și bine-înțeles, cele de timbru corespunzătoare. Chiar la redarea pe bandă a acestor sunete, făcînd un efort de obiectivitate, am recunoscut că sunetele respective erau deosebite ca intensitate în primul rînd.

— Pentru a putea efectua experiența în condiții de intensitate egală a sunetelor, trebuia deci să echilibrăm în așa fel proporțiile dintre viteză și masă, încît produsul lor — energia — să fie *același*. Pentru aceasta a fost necesar să reducem încă cu mult masa, greutatea brațului, în cazul sunetului produs printr-o viteză de atac mai mare. Proporția aceasta însă, între masă și viteză, aproape nu se folosește în practica pianistică, în execuția unui șir de sunete, deoarece influențează în mod negativ din punct de vedere artistic asupra calității sunetelor ; sunetul nu are „substanță", nu are viață, înșiruirea pare searbădă și lipsită de sens. Totuși în această experiență făcută asupra cîte unui sunet izolat, nici aparatul, nici auzul nu au înregistrat deosebiri de timbru și intensitate.

— Am căutat să confruntăm mai departe auzul cu aparatul în cazul unei *înlănțuiri* de sunete, unde — așa cum am spus — practica pianistică a demonstrat influența modului de atac asupra calității sunetului. Am încercat să cîntăm un șir de sunete în mers ascendent și descendent, folosind cele două moduri de atac (braț greu, viteză de atac mică, și braț foarte ușor, viteză mare) cu proporțiile experimentate mai înainte ca ducînd la producerea de sunete cu intensități egale. Deși la verificarea prin aparate, nivelul general de intensitate al sunetelor a fost și de data aceasta aproximativ același, *impresia noastră a fost că sunetele produse folosind greutatea brațului erau mai pline, și de o altă calitate* — mai rotunde — decît în cazul compensării masei cu viteza. Înseamnă că în cazul folosirii unor proporții diferite între masă și viteză, chiar dacă obținem intensități egale și timbre asemănătoare, auzul sesizează totuși unele deosebiri cantitative și calitative, dacă supunem comparației, *nu sunete izolate ci înlănțuiri de sunete*. Putem spune că aprecierea auzului nostru asupra timbrului și a intensității — în cazul că avem de a face cu o înlănțuire de sunete — nu este absolut obiectivă, în comparație cu un aparat. Această apreciere *nu este însă întîmplătoare, accidentală*, ci pornește dela anumite cauze obiective, dovadă faptul că mereu același mod de atac determină aceleași aprecieri, dovadă auzul unor pianiști și pedagogi din diferite generații și mărturiile lor scrise în decurs de mai bine de un secol, asupra calităților pe care la dobîndește sunetul datorită unui anumit mod de atac.

Această experiență a confruntării auzului cu un aparat, a servit la o revizuire a datelor practicii, și anume :

— Reiese că pentru obținerea unui sunet *izolat* de o intensitate *n* cu timbrul respectiv, este indiferentă proporția dintre greutatea brațului și viteza de atac, cu condiția ca produsul lor total să fie energia necesară pentru obținerea acestei intensități ;

— Că aceeași proporție între greutatea brațului și viteza de atac nu mai este indiferentă însă pentru obținerea anumitor calități în *înlănțuirea* sunetelor ; că rolul atribuit brațelor în tehnica pianistică ar putea să nu fie străin de acest fapt ;

— Că auzul nu este absolut obiectiv în aprecierea calităților de intensitate și timbru ale sunetelor ; auzul este sensibil la calitățile înlănțuirii sunetelor în timp, acestea influențînd și asupra senzației de intensitate și timbru ; auzul înregistrează deosebiri mici de intensitate ca deosebiri de timbru.

[4]) Ținem cu acest prilej să aducem mulțumirile noastre inginerilor B. Bernfeld de la Electrecord și Emil Dumitrescu de la Institutul Politehnic din București, care ne-au ajutat la efectuarea experiențelor asupra sunetului pianului, cu aparatură specială.

În analizarea posibilităților de expresie ale sunetului pianului trebuie să se țină seama deci de faptul că există o anumită legătură între modul de atac, calitățile înlănțuirii sunetelor în timp și aprecierea acestora de către auz, să se țină seama de caracterul percepției auditive. Problema *culorii* la pian este deci nu problema obținerii unei diversități de timbre la una și aceiași intensitate, ci *problema modului de obținere a acelor calități ale sunetelor ce influențează asupra senzației de timbru și intensitate.*

Pentru a arăta importanța unui anumit mod de atac — bineînțeles în ceea ce are el esențial — în obținerea acestor calități ale sunetelor va fi nevoie să analizăm rolul mișcării ca verigă între gîndirea muzicală și traducerea ei în sunetul pianului.

Proporția între greutatea brațului și viteza atacului, care este indiferentă în emiterea unui singur sunet izolat, nu mai este indiferentă cînd mișcările respective nu mai reprezintă doar fenomene izolate, ci trebuie să se desfășoare conform specificului gîndirii muzicale: cînd între gîndirea muzicală și mișcări trebuie să existe o corespondență a desfășurării lor în timp.

Este foarte important pentru asigurarea unității între psihic și fizic, să existe o *continuitate a mișcărilor*, corespunzătoare continuității gîndirii muzicale; iar continuitatea mișcărilor este favorizată de faptul că pentru realizarea unei anumite energii, folosim mai ales factorul numit *greutatea brațului:* dintre factorii al căror produs îl constituie energia, este necesar ca factorul care face parte integrantă din unitatea psiho-fiziologică, masa brațului, să aibă o acțiune permanentă, continuă, care să nu scadă sub anumite limite. Deci energia cheltuită pentru atacarea unei clape nu este rezultatul unei acțiuni intermitente, discontinui a masei. Participarea masei are loc nu numai în momentul emisiei fiecărui sunet în parte, ci este un proces continuu, neîntrerupt de la un sunet la altul, doar cu modificări line și relativ mici ale acestei participări. Tocmai necesitatea acțiunii continue a masei, a greutății brațului, este cea care circumscrie și rolul vitezei în deplasarea lină, nesacadată a greutății brațului de pe o clapă pe alta.

Susținerea musculară, tensiunea și elasticitatea pe care o implică continuitatea acțiunii masei, impun în mod necesar anumite limite vitezei, și în general evitarea unor viteze foarte mari de atac al clapei.

Din primul moment trebuie evitată deci confuzia că brațul s-ar lăsa greu numai în momentul atacării clapei, ușurîndu-se apoi, pentru a se lăsa iar cu greutate pe următoarea clapă. Acest procedeu nu ar mai permite reducerea vitezei de atac: discontinuitatea în acțiunea brațului deasupra claviaturii implică o lipsă de susținere a greutății brațului și deci mărirea considerabilă a vitezei în momentul atacului clapei următoare. Ori, în tehnica pianistică corectă, oricît s-ar dori un sunet de plin, — și s-ar mări, pe lîngă greutatea brațului, și viteza de atac — niciodată această viteză nu va fi atît de mare ca aceea pe care ar avea-o atacul clapei cu brat greu și nesusținut, care s-ar prăbuși sau ar împinge clapa. Acest procedeu ar fi incorect din punct de vedere al proceselor psiho-fiziologice ce trebuie să se petreacă dela un sunet la altul. Așa cum vom vedea mai departe, el ar fi incorect și din punct de vedere al rezultatului sonor, ducînd la sacadare și la senzația de sunet aspru.

Am văzut ce condiți trebuie să îndeplinească mișcarea pentru a permite o corespondență a desfășurării ei cu desfășurarea gîndirii.

Să analizăm mai departe asupra căror calități ale sunetului ar putea avea un efect modul de atac.

Am spus că deși trăsăturile mișcării nu influențează asupra intensității și timbrului fiecărui sunet izolat, ele se fac simțite totuși în calitatea relațiilor în timp între sunete.

Inițial, cercetîndu-se legătura dintre modul de atac și calitățile de timbru ale sunetelor, problema culorii a devenit problema centrală a expresiei la pian, fiind analizată izolat de aceea a relațiilor expresive în timp, de aceea a obținerii unor legături cantabile între sunete. Nu s-a analizat în ce constau aceste legături cantabile.

Ori există o contradicție între datele acusticii și practica artistică, atît în ce privește culoarea cît și în ce privește cantabilitatea. Într-adevăr, deși la pian, sunetul nu are vibrații întreținute, totuși marii pianiști demonstrează cantabilitatea instrumentului, demonstrează că este posibil să se petreacă procese expresive *între sunete. Deși la pian* nu există — strict științific vorbind posibilitatea de a obține o diversitate de timbre la una și aceeași intensitate, totuși arta marilor pianiști se bazează pe diversitatea culorii. Amîndouă procesele prin care devine sunetul pianului expresiv ar trebui deci atribuite anumitor particularități ale percepției auditive, posibilității, — ca pornind dela anumite realități sonore, și în anumite condiții, — de a se acționa asupra senzației auditive. Ori, așa cum am verificat în experiența noastră, există posibilitatea de a influența senzația de timbru și intensitate de către anumite calități ale înlănțuirii sunetelor în timp. Există deci o legătură strînsă între senzația de timbru și intensitate și legătura cantabilă între sunete...

Deplasarea de pe un sunet pe altul, așa cum a căpătat ea sens pentru auzul nostru, nu este justificată decît dacă se crează senzația că această deplasare a fost însoțită de un anumit fel de a duce un sunet către altul, adică de o anumită legătură între sunete și de anumite fluctuații de timbru și intensitate.

Aceste două manifestări ale trecerii de la un sunet la altul sînt atît de strîns legate între ele — oglindind în egală măsură desfășurarea unei trăiri — încît în perceperea lor de către auz și prelucrarea acestei senzații la nivele corticale mai înalte, ele nu sînt analizate ca două fenomene izolate. Probabil că aceasta este cauza pentru care există posibilitatea influențării uneia de către cealaltă în perceperea lor de către auz, confundîndu-se care din ele a participat mai mult la crearea unor legături semnificative între sunete.

Problema culorii la pian este determinată deci în primul rînd de faptul că legăturile mai sprintene sau mai legate între sunete influențează prin efectul lor psihologic asupra senzației de timbru și intensitate. Se explică astfel posibilitatea obținerii senzației unui timbru, altul decît cel corespunzător — prin mecanismul pianului — intensității respective: posibilitatea obținerii unei culori mai strălucitoare, mai luminoase, chiar și în intensități scăzute, sau invers, a senzației unui timbru mai acoperit, vătuit, la sunete de intensități mai mari. În al doilea rînd, desigur că diversitatea culorilor la pian este legată și de posibilitatea obținerii senzației unor diferențieri mici de culori, în colorarea sunet cu sunet a unei

fraze muzicale, datorită faptului că auzul percepe deosebiri mici de intensitate, doar ca deosebiri de timbru.

La fel, trecerea firească, nesacadată dela un sunet la altul, însoțită de modificări de intensitate proporționate, firești, dintre care unele nu mai sînt sesizate decît ca deosebiri de timbru, crează senzația că s-au petrecut *procesele expresive între sunete* care ar fi avut loc în cazul trecerii de la un sunet la altul, neîntrerupt, prin vibrații întreținute.

Să analizăm mai departe, cum prin continuitatea desfășurării lor, adaptîndu-se desfășurării gîndirii muzicale, mișcările pot traduce această gîndire în relații expresive între sunete.

Continuitatea acțiunii brațului în pian, folosirea în anumite limite a vitezei de atac au o mare importanță atît în crearea unor legături cantabile între sunete, cît și în obținerea unor relativități de intensitate și timbru firesc proporționate.

În cazul deplasării greutății brațului de pe un deget pe altul, într-o continuitate a mișcării — am spune, într-o aderență a brațului la claviatură, — cu o susținere și o rezistență elastică în toată musculatura, se crează o concordanță între activitatea degetelor care operează deplasarea brațului. Degetele au activitatea unor arcuri cu rezistență elastică, și au o legătură elastică în tensiune cu restul brațului ,formînd un tot unitar. Trecerea brațului de pe un deget pe altul, în cazul cînd este legată de gîndirea muzicală, de dorința de a obține o anumită legătură între sunete, se produce printr-o corelare deosebit de sensibilă la nevoile expresiei, a activității degetelor respective. Degetul anterior nu se ridică decît în momentul cînd degetul următor a asigurat prin tensiunea sa, prin rezistența sa elastică, preluarea întregei greutăți a brațului. Dacă nu ar exista această corelare a acțiunii degetelor, dacă primul deget și-ar înceta rezistența elastică și legătura în tensiune cu brațul, înainte de trecerea greutății pe degetul următor, prima clapă ar rămîne menținută printr-o presiune minimă. În acest caz, greutatea ar rămîne un moment nesusținută și s-ar lăsa mai brusc pe degetul următor, atacînd clapa respectivă cu o presiune maximă, mărindu-se astfel viteza de atac, și ducînd implicit la o creștere disproporționată — involuntară, nedorită — a intensității sunetului; s-ar crea o discordanță în activitatea degetelor, care s-ar manifesta și la nivelul mecanismelor respective, al amortizorului primei clape și al ciocănelului celei de a doua. Ar apărea un fel de înlănțuire a sunetelor, care psihologic creează senzația de întrerupere în ducerea unui sunet către următorul, o impresie că au fost gîndite izolat; se crează o legătură sacadată între sunete.

Procesul de ducere a unui sunet către următorul se petrece sub conducerea auzului și a psihicului, asigurîndu-se ridicarea imediată a primului deget, după preluarea greutății de către următorul — însă în tensiune, pentru a nu se produce perturbări în continuitatea mișcării și în aderența brațului la claviatură; se naște astfel psihologic senzația că sunetul a „tins" către următorul și a încetat în momentul apariției acestuia. Ținerea degetelor pe clape *după* apariția sunetului următor, distruge acest efect. Acest proces nu poate fi deci înlocuit printr-un cîntat fără meșteșugul și rafinamentul mișcării ce-l implică aderența brațului la pian, și în schimb cu degete ținute pe clape dela un sunet la altul. Aceasta deoarece senzația că sunetul a „ tins" către următorul nu se crează decît dacă există și proporțiile firești de intensitate, iar acestea nu apar decît dacă există o perfectă corespondență între psihic și fizic, dacă există în mecanismul fizic o continuitate care să favorizeze răspunsuri adecvate și directe impulsurilor interioare.

Este posibil ca în senzația aceasta de legătură între sunete să aibă un oarecare rol și viteza de cădere a amortizorului; mecanismul acestuia, viteza cu care cade este determinată de viteza imprimată ridicării clapei de către degetul care părăsește această clapă. Cu cît brațul va fi mai greu, cu atît degetul, pentru a asigura trecerea lui continuă, nesacadată pe clapa următoare, va fi într-o tensiune mai mare, și va părăsi clapa cu o mișcare — deși precisă — însă ușor mai lentă decît în cazul în care ar fi avut de susținut o greutate mai mică. În orice caz, este evident că cu cît sunetul va fi obținut printr-o lăsare a brațului mai greu în pian, și cu o viteză mai mică de înfundare a clapei, cu atît trecerea dela un deget la altul, va fi într-o tensiune mai mare, legătura sonoră mai densă. Cu cît va fi nevoie de o legătură mai sprintenă între sunete în funcție de stilul compozitorului, de paleta sa sonoră, în funcție de caracterul anume al piesei, al frazei, de tempo, de viteza de înlănțuire a sunetelor, cu atît va trebui ca greutatea brațului — deși într-o continuă aderență la claviatură — lucru valabil pentru orice fel de legătură între sunete muzicale — să fie mai mică, și eventual tăria sunetelor, dacă este necesară, să fie obținută prin viteza atacului degetelor. Efectul expresiv al aderenței brațului la claviatură se face simțit și în cazul emiterii unor sunete întrerupte. Ridicarea degetului în tensiunea corespunzătoare greutății brațului care a participat în emiterea sunetului, crează o legătură psihologică între sunet și răstimpul de tăcere ce-i urmează, favorizînd legătura logică a acestei tăceri cu sunetul următor. Aceasta deoarece ridicarea degetului și respectiv a brațului în tensiune — cu senzația de a ridica toată greutatea care mai înainte adera la claviatură — printr-o mișcare cu o viteză constantă ,se va continua firesc în mișcarea pentru emiterea sunetului următor. Aceasta crează o proporție cu valoare expresivă logică între felul cum se sting vibrațiile primului sunet și tăcere, favorizează emiterea sunetului următor cînd este necesar și în raportul de intensitate firesc față de sunetul precedent. În lipsa aderenței brațului la claviatură, mișcarea respectivă este descompusă, fărîmițată, la începători în special; apar o seamă de mișcări inutile, plecarea bruscă de pe clapă în sus, apoi schimbarea direcției, apoi un nou impuls pentru atacarea clapei următoare, ceea ce crează disproporții în timp între sunete și pauze, disproporții de intensitate și nu favorizează nici dezvoltarea gîndirii muzicale corecte a pianistului în formare.

În pianistică de altfel, posibilitatea datorită aderenței brațului la pian de a termina sunetul în mod cantabil, parcă prelungit în tăcerea ce-i urmează, crează și posibilitatea de a le lega psihologic sunete greu sau chiar imposibil de legat din cauza depărtării clapelor, și care totuși, din punct de vedere artistic, cer acest gen de înlănțuire a lor, lucru ce nu poate fi compensat prin folosirea doar a pedalei. Aceași constatare cu privire la rolul pedalei, o putem face și în cazul unor sunete neîntrerupte; calitatea legăturii dintre sunete,

obținută prin meșteșugul acționării clapelor, poate fi pusă în valoare de pedală, dar nu poate fi înlocuită de ea.

Din cele expuse, reiese că unul din elementele care stau la temelia caracterului psihologic al tehnicei pianistice, este posibilitatea de a obține, prin diferite proporții între greutatea brațului și viteza atacului, legături psihologice diferite între sunete.

Un alt element care stă la baza tehnicii pianistice, este posibilitatea de a obține diferențieri de intensitate și respectiv de timbru, nu după o proporționare cîntărită din afară, ci firesc, în continuitatea proprie exprimării în timp și în concordanță și cu natura legăturii între sunete.

Deși proporția masă-viteză este indiferentă pentru obținerea unei intensități *n* izolată ,ea nu este indiferentă pentru obținerea fluctuațiilor de intensitate necesare expresivității unei fraze.

Formula energiei cinetice $E = \frac{m \times v^2}{2}$

ne arată că masa și viteza nu au o acțiune egală, că masa este componenta slabă a produsului, că atacînd clapa cu o viteză mare, chiar dacă greutatea brațului va fi mică, vom obține un sunet mai puternic decît în cazul acționării clapei cu o greutate foare mare însă cu viteză mică ; că o mărire apreciabilă a masei, a greutății brațului, compensează doar o mică scădere a vitezei atacului ; că *modificînd doar greutatea brațului vom obține diferențieri foarte mici de tărie, pe cînd schimbînd viteza atacului vom obține diferențieri mari.*

Masa, greutatea brațului, aceași care prin continuitatea acțiunii ei, dă posibilitatea de a lega sunetele, de data aceasta, prin calitatea ei de componentă slabă a energiei cu care atacăm clapa, este capabilă prin modificările ușoare ale greutății ei să dea fluctualitățiile imperceptibile de tărie caracteristice *ducerii* unui sunet către următorul. Apar în felul acesta, deosebiri de tărie, care sînt înregistrate uneori doar ca deosebiri de timbru.

Proporțiile de intensitate între sunete trebuie deci să fie rezultatul unui mecanism abil și fin, care obține o mare varietate de intensități și deci și de culori, prin gradarea în special a greutății brațului, și schimbînd viteza atacului doar pentru deosebiri mari de intensitate și culoare. Chiar viteza aceasta, la un aparat motor foarte lucrat, nu este a unui braț aruncat sau împins în pian cu o totală lipsă de susținere, ci este în mare măsură, viteza unor degete foarte rafinate, adaptate necesităților auzului.

Faptul că folosirea brațului cu diferite greutăți ne dă cu totul altă scară a gradațiilor de intensitate decît folosirea unei viteze de atac diferite, este, așa cum am spus, un alt fenomen care stă la temelia caracterului psihologic al tehnicei pianistice.

Bine înțeles că toate aceste procese se realizează dacă există o legătură foarte strînsă și sistematic lucrată între gîndirea muzicală și aparatul motor, dacă se crează o unitate psiho-fiziologică. Energia pe care o cheltuiește aparatul motor nu trebuie să fie o energie pur fizică, ci generată, legată de procese psihice, să fie rezultatul unei tensiuni interioare.

Toate aceste constatări sînt de natură să ne ducă la o revizuire de pe alte poziții decît cele adoptate pînă acum, a teoriei relativităților a lui Tetzel.

Deși incompletă după părerea noastră, această teorie cuprinde o mare parte de adevăr. Ea nu a fost însă formulată, și poate nici gîndită astfel încît să dea o imagine clară asupra ceea ce înseamnă relativitatea intensităților ca bază a expresiei muzicale. Formularea ei crează imaginea unor procese de interpretare, exterioare emoției, în care deosebirile de sonorități ar fi căutate, alese fiecare în parte, cîntărite cu grije, din afară ; nu există între aceste intensități proporțiile firești pe care le-ar avea ele în cazul unei legături directe între gîndirea muzicală și aparatul motor. Tetzel nu a precizat faptul că tocmai datorită finei adaptări a mișcărilor tehnice necesităților gîndirii muzicale — datorită unității proceselor psiho-fiziologice — pot deveni diferențierile între intensități expresive, firesc proporționate, artistice.

Înțelegerea incompletă a rolului relativităților în expresie se datorează poate și faptului că nu s-a făcut o deosebire între două categorii distincte de diferențieri sonore : cazul proceselor subtile de diferențieri sonore mici ce se produc în relațiile dintre 3—4 sunete alăturate (dela un timp tare la altul de pildă) ; și cazul diferențierilor sonore evidente între fraze sau secțiuni mai mari ale pieselor muzicale. Desigur că dacă luăm ca unitate de măsură pentru diferențieri de intensitate pe cele net perceptibile care apar dela o frază la alta, pare o imposibilitate de a le aplica în relații apropiate între 3—4 sunete, conștienți că imprimăm fiecărui sunet aproape o altă nuanță. Cînd ne gîndim la relativități, ca bază a expresiei muzicale, trebuie să pornim dela cele mai mici deosebiri de intensități, neindicate în text dar *pe care respectarea textului le implică.* În gîndirea muzicală sensibilă, relații de 3—4 sunete, dela un timp tare la altul, merg aproape întotdeauna într-un ușor crescendo sau decrescendo, sau grupate două cîte două sau trei cîte trei, etc. cu foarte ușoare oscilații de intensitate între primul sunet și următoarele din grup. Dar aceste deosebiri de tărie, cînd apar ca urmare a unor procese de gîndire și redare firești — posibile doar într-o unitate psiho-fiziologică —, sînt foarte ușoare. Ori dacă în auzire, sunetele apar atît de imperceptibil diferențiate, cu atît mai mult în conceperea și redarea lor nu poate fi vorba de dozarea calculată a unor sonorități evident diferențiate cantitativ. Aceasta poate da naștere la o activitate motorie, disproporționată, inadecvată scopului expresiv (zmuciturі, împunsături). Diferențierile de tărie apar grosolane, ostentative.

De aci ne dăm seama de încă o deficiență în felul în care și-a gîndit Tetzel teoria relativităților : este vorba de faptul că ne analizînd *prin ce procese* pot fi obținute gradațiile fine care se produc continuu în muzică, nu a sesizat nici legătura lor cu celălalt proces prin care devine sunetul pianului cantabil, adică cu modul de a lega sunetele, nu a sesizat că aceste diferențieri de intensitate nu apar izolat, ci că fac parte din însuși procesul de ducere a unui sunet către celălalt.

Modul de atac, proporțiile între masă și viteză în emiterea sunetului la pian influențează deci asupra calității sunetului : aceste proporții joacă un rol important în realizarea unei unități între psihic și fizic, în îmbinarea procesului de „ducere" a unui sunet către

celălalt cu procesul modificărilor de intensitate dela un sunet la altul; ele joacă un rol în obținerea unei varietăți în calitatea legăturii dintre sunete, influențînd asupra senzației de timbru și intensitate și în obținerea unor relativități de intensități firesc proporționate în timp.

Să ilustrăm pe scurt aceste fenomene, folosind și cîteva exemple:

Vom începe cu un exemplu foarte evident: cînd climatul psihologic de fortissimo poate fi creat cu sunete a căror tărie să fie egală — măsurată cantitativ exact — cu aceea dintr-un mezzo forte. Este vorba de Largo appassionato din Sonata în la major op. 2 nr. 2 de Beethoven. În măsurile 16—18, avem un crescendo urmat de fortissimo. Dacă vom obține acest crescendo printr-o creștere mare a greutății brațului, fără modificări ale vitezei, adică într-un mare legato, cu susținere, cu degete extrem de pregătite, înfundînd lent clapa, se va crea o legătură între sunete mai densă, mai substanțială, însoțită de creșteri de intensitate relativ mici. Sunetul judecat cantitativ, în absolut, nu va fi prea tare, ca în cazul unei viteze de atac mari. *Datorită însă legăturii dintre sunete* și creșterii meșteșugite care corespunde unor procese psihofiziologice de mare tensiune, se crează climatul psihologic de mare crescendo. Deși tăria sunetului obținută prin brat foarte greu și viteză mică este *inferioară obiectiv* tăriei sunetului obținut prin viteză de atac mare și brat ceva mai ușor, totuși, din cauza legăturii între sunete obținută în primul caz, o asemenea înlănțuire transmite mai puternic decît în celălalt caz sentimentul de mare tensiune, dînd impresia și de mare sonoritate. În același timp, această sonoritate nefiind în realitate mare, nici timbrul nu va fi ascuțit sau strălucitor, fiind încă psihologic atenuat de legătura densă dintre sunete. Iată în ce sens contrazice practica artistică cunoștințele noastre strict științifice asupra corespondenței dintre o anumită intensitate și un anumit timbru la pian, și cum se crează impresia că putem avea sunete foarte pline cu un timbru propriu unor sunete de mai mică intensitate.

Fenomentul are loc și în cazul invers, al unor sunete de mică intensitate, care pot apare cu un timbru strălucitor.

O legătură între sunete, mai puțin densă, datorită unei acțiuni a brațului mai ușor, va crea în genere climatul psihologic al unei înlănțuiri nu prea pline. Sunetul poate fi totuși strălucitor, datorită faptului că *în realitate* el nu este prea slab — aceasta prin compensarea greutății brațului cu o acțiune a degetelor articulate, acționînd clapele cu o viteză mare de atac. Înlănțuirea mai promptă a sunetelor, legătura lor mai puțin densă, care corespund psihologic unor sunete mai puțin intense, atenuează mult efectul de sunet plin, pe care îl obținem de fapt, datorită vitezei de atac a degetelor; în schimb timbrul, destul de strălucitor al sunetului, este încă scos în evidență de raporturile foarte puțin dense între sunete.

În cazul unei înlănțuiri pline, în care nu este necesar un legato între sunete, ci o calitate mai fermă, mai precisă a atacului, sunetul va fi efectiv plin, datorită folosirii pe lîngă greutatea brațului și unei viteze de atac a degetelor mai mari. Greutatea brațului, aderența lui la pian, nu pot fi însă compensate total prin viteză, deoarece în lipsa greutății, legătura între sunete nu ar crea climatul psihologic de sunete pline; în schimb, viteza fiind mare, sunetele ar apărea ascuțite.

În cazul unei înlănțuiri piano legato, datorită brațului nu prea greu și vitezei reduse, sunetul va fi piano. Greutatea brațului nu prea mare, însă cu o aderență continuă la pian, purtată pe degete extrem de pregătite, va crea o legătură în tensiune.

Sub un anumit grad de aderență a brațului la claviatură, sunetul își pierde substanța, sună șters din punct de vedere artistic, fără legătură cu alte sunete.

Din toate aceste exemple deducem că nuanțele au un caracter relativ. Este vorba mai mult de crearea unui climat psihologic al nuanței respective, decît de a realiza în absolut o anumită tărie măsurabilă, deoarece și auzul apreciază sensul după acest climat și nu după intensitatea fizică.

Sunetul aspru este o valoare relativă. În principiu, desigur că un sunet produs izolat cu un brat foarte greu și în viteză mare va fi foarte puternic și va apărea dur; de asemenea sunetele emise sacadat, într-o lipsă de continuitate a proceselor psiho-fiziologice. În general însă, sunetele foarte pline nu apar într-o țesătură armonică săracă, ci susținute de o bogată armonie. În cazul acesta, proporția dintre sunetul care trebuie să sune cel mai plin și celelalte sunete, face ca tăria acestuia să nu apară izolat.

Toate aceste procese sînt în funcție și de personalitatea interpretului pianist, de felul cum aude el, de paleta lui sonoră specifică, și desigur și de felul cum se adaptează aparatul său motor necesităților expresiei.

Iată de ce este atît de important în cazul analizei posibilităților expresive ale unui instrument, să se țină seama nu numai de rezultatele acustice, obiective pe care le permite acel instrument, ci și de legătura între modalitatea de a obține aceste rezultate și procesele psiho-fiziologice în cîntat; mai mult decît atît, să se țină seama și de specificul perceperii acestor rezultate nu de către un aparat, ci de către auz, care este un organ de simț superior, legat de gîndire și șlefuit într-o practică socială.

Toamna la Varşovia — 1967 —

de Lucian Grigorovici

Ca şi în anii precedenţi, cea de-a 11-a ediţie a festivalului „Toamna la Varşovia" a înglobat, asemenea unui arc generos de confruntări internaţionale, programe cuprinzînd lucrări din cele mai reprezentative ale creaţiei contemporane din numeroase ţări ale lumii. Poate că în măsură mai mare ca în ediţiile trecute, organizatorii s-au gîndit, cu toată seriozitatea, la oportunitatea unei perspective mai *largi* asupra muzicii secolului nostru — considerînd în acest sens că „reprezentativul" unui veac de uriaşe frămîntări şi prefaceri de artă nu constă în exclusivitatea, mai mult sau mai puţin subiectivă a unui grup restrîns de tendinţe, în viziunea unilaterală a unor *scheme* estetice care, din nefericire, au „saturat" uneori ultimele două decenii. Căci ceea ce am dorit cu toţii, întotdeauna, n-a fost decît *participarea* la fenomenul muzical al zilelor noastre, apropierea fără prejudecăţi de limbajul atît de variat al secolului nostru.

Este tocmai dorinţa sinceră de a recepta — cu totul nepărtinitor — un program destul de vast (17 manifestări substanţiale în decurs de 9 zile, cuprinzînd lucrări a peste 70 de compozitori din vreo 15 ţări) cu care publicul iubitor de muzică nouă a păşit pragul sălii din strada Jasna, în seara zilei de 16 septembrie, cu ocazia concertului inaugural oferit de Filarmonica naţională de sub conducerea lui Witold Rowicki.

Înainte de a trece însă la amănuntele acestei decade muzicale, trebuie spus că orice prezentare sistematizată, în sensul obişnuit al cuvîntului, (pe autori, pe tendinţe, pe genuri etc.), este aproape imposibilă — pentru simplul fapt că muzica zilelor noastre nu cunoaşte, practic vorbind, tendinţe, ţine prea puţin seama de genuri, nu „separă" pe compozitori după criterii etnice. Din acest punct de vedere, programele muzicii noi sînt întotdeauna *unitare*, indiferent de autori sau interpreţi; am spune poate mai mult: nici *locul* manifestării nu influenţează, artistic, decît prin caracteristicile pur turistice ale ambianţei.

Or, privită în felul acesta, „Toamna muzicală" nu poate fi analizată decît prin *arcadele mari* ale concepţiei *organizatorice* — respectiv, pe de-o parte programele ansamblurilor autohtone (asemenea unor „jaloane" destul de precise, de la inaugurare şi pînă la închiderea festivă), pe de-alta succesiunea, destul de relativ „gradată", a formaţiilor — mai mari şi mai mărunte — de peste hotare. Şi nu este vorba de un criteriu pur cronologic, întrucît varietatea programelor — chiar astfel rînduite — permite numeroase legături, referiri, comparaţii.

Manifestările *autohtone* (ca interpretare, mai puţin ca programe) au fost susţinute de Filarmonica naţională din Varşovia sub conducerea dirijorilor Witold Rowicki, Witold Lutoslawski şi Roman Kuklewicz, de Filarmonica de stat „K. Szymanowski" din Cracovia condusă de Henryk Czyz şi Lucjan Laprus, precum şi de cîteva ansambluri de cameră.

Ca prim contact, *Momentele muzicale II* pentru orchestră de Zbigniew Rudzinski. Concepută ca parte a unui ciclu de „Momente", piesa tînărului compozitor polonez ne prezintă un material sonor în permanentă fluctuaţie, în care caracterul monodic general este străbătut — nu fără ingeniozitate — de „momente" dinamice (realizate printr-un vast sector de percuţie) şi în care formula de „expresivitate a tăcerilor" încearcă să rezolve o desfăşurare de scurtă respiraţie. Piesa lui Rudzinski a avut fără îndoială menirea de a crea atmosfera de „deschidere", de pregătire a unor programe cu problematică mai amplă. Un intermezzo neprevăzut l-au constituit cele *4 Lieduri* pentru mezzo-soprană şi orchestră de cameră ale lui Tadeusz Baird, înlocuind *Gesangsszene* (pentru bariton şi orchestră) de Karl Amadeus Hartmann. Este desigur regretabil faptul că această din urmă lucrare, bazată pe un fragment din „Sodome et Gomorrhe" de Jean Giraudoux şi care impresionase puternic lumea muzicală prin adevărata croaţie a lui Dietrich Fischer-Dieskau nu a putut figura în programul de deschidere al Festivalului; însă *Liedurile* lui Baird (în remarcabila interpretare a mezzo-sopranei Krystyna Szostak-Radkowa) ne-au permis un prim contact cu creaţia autohtonă a genului. Simplitatea versului (poetica aparţine scriitoarei croate Vesna Parun) este învesmîntată de o muzică lipsită de pretenţia căutărilor, cu puternice accente nostalgice care duc, uneori, pînă la marginile melodramaticului. Desigur că intenţia acestui prim program nu a fost aceea de a ne oferi „amabilităţi" muzicale, însă inserarea unei lucrări cum ar fi *Contradizione* de Grazyna Bacewicz (pentru ansamblu de cameră) ducea, inevitabil, la crearea unei atmosfere de acest fel. Aici am putut constata, pentru prima oară, neconcordanţa dintre audiţie şi explicaţiile teoretice aferente acesteia. Concepută (conform explicaţiei de program) ca un „calcul de efecte", ca o „creare de impresii estetice noi" (prin gru-

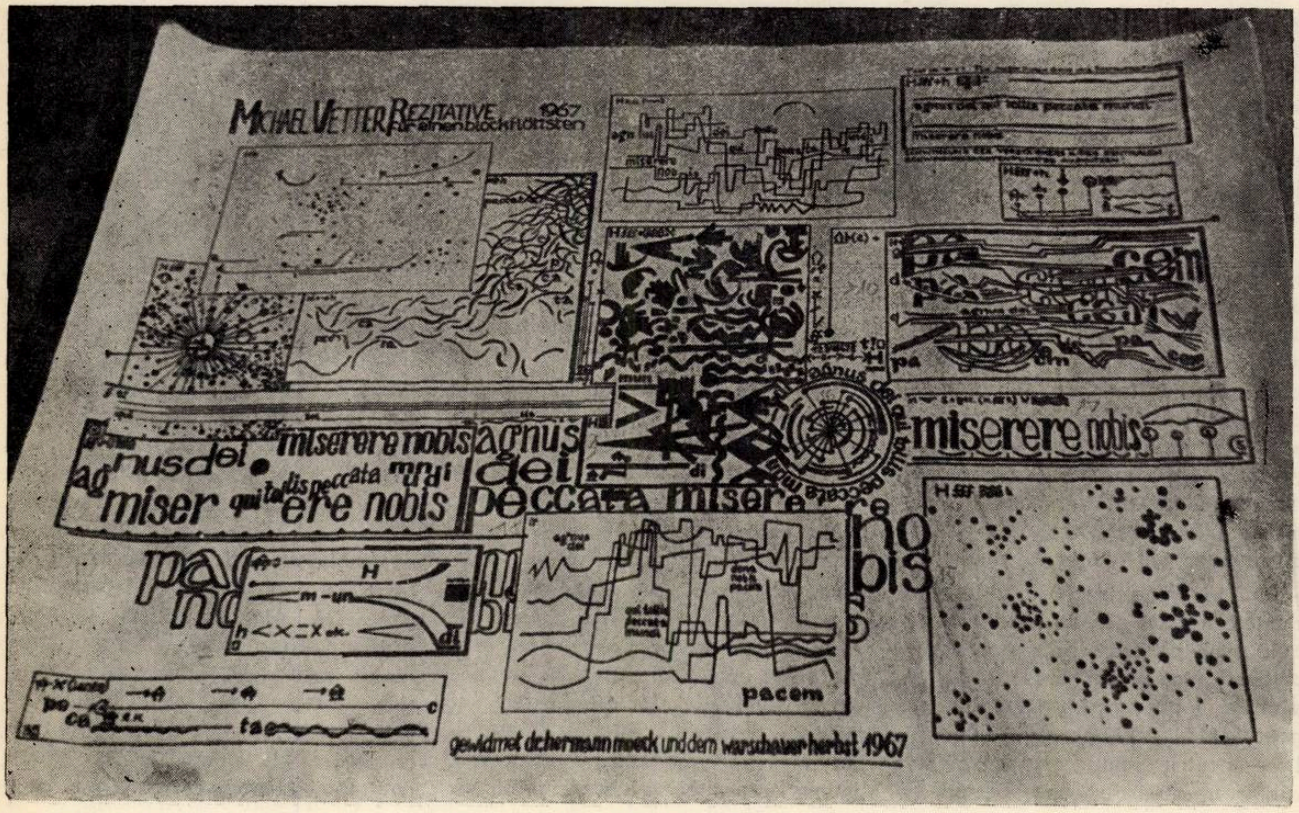
pe instrumentale care „nu merg împreună"), lucrarea compozitoarei poloneze se află totuşi, ca realizare auditivă, cam la jumătatea drumului, folosind formule timid de moderate faţă de intenţia preconizată şi uzînd contrastele dintre registrele extreme; nicăieri însă vigoarea unei *Contradicţii* efective — în ciuda unui palmares interesant: lucrarea fusese prezentată, cu doar cîteva luni în urmă, la „Summer Festival of Contemporary Music" din Hanover (SUA) sub bagheta lui Mario de Bonaventura, conducătorul cunoscutului Hopkins Centre.

Adevărata „vigoare" a serii a revenit însă piesei *Entrée* (pentu orchestră şi difuzoare) de Bo Nilsson. Aici remarcăm caracteristica unei adevărate şcoli contemporane care ne impresionează la fiecare reîntîlnire: fie că este vorba de Jan W. Morthenson (cu ale cărui *Coloraturi* ne-am întîlnit în desfăşurarea festivalului) sau de căutările unui Lindholm sau Karl-Birger Blomdahl, amprenta meditativului nordic, lipsit de efectele dulcegăriei banale, este întotdeauna prezentă. Se simte, şi aici la Nilsson, ceea ce am numi naşterea noului din frămîntările unei acumulări tradiţionale. În scurtul şi expresivul „Entrée", pasagii pe care unii au fost înclinaţi să le califice drept „scandalos" de clasice (mai ales ţesăturile de *pizzicati*) creează efecte din cele mai îndrăzneţe; cîtva timp nu ne putem explica de unde provin anumite sonorităţi, din ce în ce mai distincte, şi pe care nu le putem localiza auditiv în niciunul din compartimentele orchestrei. Deabia finalul ne dezvăluie, şi vizual de data aceasta, sursa sonoră: asemenea unui zid între coarde şi suflători, un rînd întreg de executanţi îşi ridică benzile argintii de tablă, a căror vibrare adăugase sonorităţii tradiţionale o culoare insolită.

Din prima clipă, audierea *Apocalipsei* lui Edward Boguslawski ne-a părut extrem de familiară — era ca şi cînd mai auzisem undeva acel cluster descompus în „constelaţii", acel climax sfîşiat de pînza în acut a corului de femei, acel aer sobru realizat prin eliminarea viorilor. Deabia audiind, cîteva seri mai tîrziu, *Dies Irae* de Penderecki, ne-am dat seama că concepţia din „Lukaspassion" a devenit, într-un fel, orientativă pentru unii compozitori mai tineri.

O după-amiază dedicată lui Karol Szymanowski ne-a oferit, asemenea unei secţiuni transversale, un scurt popas retrospectiv cu lucrări scrise în anii de căutări ai impresionistului (1915—1925). Piesele pianistice (şi mai cu seamă *Mazurcile op. 62*) au vădit îndepărtarea de citatul folcloric a aceluia care — mai mult sau mai puţin în umbra influenţei chopiniene — ne dăduse cîndva *Etudele op 33* şi *Mazurca op. 50*. Cunoaşterea liedului polonez nu poate începe decît de la Szymanowski; iar în acest sens, *Cîntecele zinei* (1915) ne impresionează prin ciclicitatea motivică ostinată, opusă unui al doilea ax motivic cu puternice tendinţe de autonomie, prin breşa pe care armonia lui Szymanowski o încearcă în sistemul diatonic eliminînd, în plină schemă tradiţională, anumite legături funcţionale. Eclectismul se manifestă puternic în *Metope* (tot 1915), unde filiaţiunea cu Debussy şi Musorgski este evidentă. În sfîrşit, liedurile pe versuri de Tagore şi Joyce (creaţie care poartă data 1925) par să consfinţească o renunţare resemnată la impresionism. Foarte bună a fost aici interpretarea mezzo-sopranei Magdalena Bojanowska şi a pianistelor Aleksandra Utrecht şi Bogna Halacz.

Partitura „Rezitative" de Michael Vetter

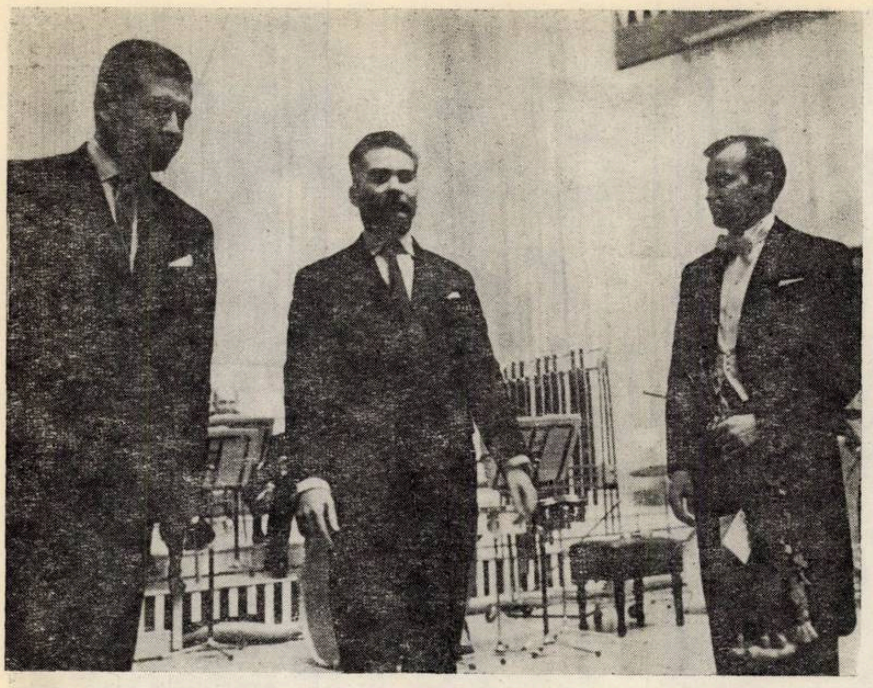


„Terretetorh" de Iannis Xenakis, în interpretarea orchestrei Radiotelevizіunii franceze condusă de Charles Bruck.

Calităţile excelentei orchestre simfonice din Cracovia s-au evidenţiat într-un concert festiv dirijat de Henryk Czyz. Cele trei lucrări din program au dovedit din plin posibilitatea ansamblului de a se adapta unor mari varietăţi de stiluri. *Simfonia a VI-a* în si minor ne-a dezvăluit un Şostakovici neprogramatic, rînd pe rînd liric, emfatic, exuberant. Deşi puţin şarjată în trecerea de la *Allegro* spre *Presto*, prezentarea a fost totuşi unitară, aşa cum o cere spiritul lucrării. În *Re-ak* de Isang Youn, trăsăturile ritualului oriental au fost bine sesizate, reliefîndu-se totodată şi veşmîntul strict contemporan al lucrării. Punctul culminant al concertului l-a constituit (după această vădită „preparare" de atmosferă) *Dies Irae*, ultima lucrare a compozitorului polonez de cea mai largă circulaţie la ora actuală: Krzysztof Penderecki. Conceput ca un oratoriu pentru soliști, cor şi orchestră, dedicat memoriei victimelor de la Auschwitz, lucrarea se axează pe texte de „Psalmi" de Broniewski, Aragon, Valéry, Eschil, Sf. Paul şi Ioan Evanghelistul. Ea rezumă, în felul ei (aşa după cum se vădise deja în „Lukaspassion") întregul drum parcurs de Penderecki, de la „Polymorphia", „Anaklasis" sau „Dimensiunile timpului şi ale tăcerii" pînă la creaţia sa actuală. Într-un fel, ar fi o „abzicere" de la îndrăznelile începutului, fiind totodată o sinteză pe un drum pe care pare a-l fi găsit în ultimul timp. Într-adevăr, *Dies Irae* cuprinde atît silabisirile consonantice din „Dimensiuni", cît şi ţesătura densă a mariajului vocal-instrumental; însă totul a devenit mai *tehnic*, mai organizat şi rutinar totodată, mai „accesibil" dacă vrem — este tocmai acel *accesibil* de care îl acuză intransigenţii care nu mai reuşesc să-i înţeleagă intenţiile. Şi — după cum ne-am lămurit în cadrul unor lungi întrevederi cu autorul „Hiroşimei" — se pare că această lipsă de înţelegere a devenit reciprocă. Am mai semnala, ca un detaliu extramuzical, efectul vizual urmărit prin continua frunzărire a partiturilor de către coriști — acţiune cu totul independentă de necesităţile de „citire", şi dînd impresia unor stoluri de păsări albe, bătînd agitat din aripi.

În cadrul „jalonării" autohtone de care vorbeam, s-au înscris apoi două concerte de cameră în care au avut cuvîntul încercări din cele mai îndrăzneţe ale muzicii contemporane. În interpretarea flautistului german Michael Vetter şi a pianiştilor polonezi Zygmunt Krauze şi Tomasz Sikorski, *Rara* lui Sylvano Bussotti, *Constelaţiile* şi *Recitativul* lui Michael Vetter precum şi *Picturile* lui Louis Andriessen ne-au deschis lumea „grafismelor" — de la notaţia, să-i zicem moderată, a lui Krauze şi Sikorski, pînă la adevăratele „picturi" ale lui Schönbach sau Vetter. Ne întrebăm doar, dacă astfel de piese mai pot prezenta puncte comune la o a doua execuţie, sau dacă tocmai acest lucru nu este dorit de către autorii lor.

Remarcabil a fost însă concertul de cameră din după-amiaza de 22 septembrie, cînd sala mică a Academiei de muzică de pe Okólnik a cunoscut confruntarea unor stiluri de o deosebită varietate. Artistul-oaspete a fost aici tînărul american Mi-



După audiția cu „Muzica de concert": Aurel Stroe, dirijorul Jerzy Dobrzynsky și pianistul C. Ionescu-Vovu

chael W. Ranta (profesor de percuție la Interlocken Arts Academy din Illinois) care a prezentat două lucrări destinate percuției, din repertoriul cel mai nou al componisticii americane. În *Plot* de Herbert Brün, autorul oferă rezultatele unor calcule destul de complicate (computerul electronic IBM 7094 care notează prin intermediul instalației Calcomp-Plotter) prin combinațiile savante ale percuției; fără îndoială că Michael W. Ranta ar putea fi asul oricărui compartiment de percuție din lume, însă audiția piesei lui Brün ne redă mai degrabă un șir de improvizații reușite în care calculul electronic premergător nu este chiar atît de necesar ca talentul interpretului. În ce privește însă *„Regele Danemarcei"* de Morton Feldman, răbdarea și bunăvoința publicului sînt puse la cumplită încercare: în fața unui întreg arsenal (clopoței, rondele de tablă înșirate pe sfori, ghiare de fier, lemne de toate mărimile etc.), seriosul Michael W. Ranta oficiază un adevărat ritual al *tăcerii* (unii pretind că s-ar auzi un zornăit abia perceptibil, însă în rîndul 7 nu se auzea nimic!) pe care-l intitulează „muzică non-determinată". Reacțiunea publicului a constat în rîsete, zornăit de chei, aplauze furtunoase amestecate cu fluierături. În acest context, piesa de închidere a fost, ca în atîtea alte rînduri, *clou*-ul serii; trecînd peste regretul unor împerechieri atît de eterogene (mai ales ca nivel calitativ), această ultimă piesă, *„Muzica de concert"* a lui Aurel Stroe, a constituit impresia vădit mărturisită de participanții autohtoni și străini, cu care au părăsit sala. În interpretarea pianistului Constantin Ionescu-Vovu, muzica lui Stroe a însemnat revenirea pe podiumul de concert a substanței, vigoarei, expresivității.

În sfîrșit, concertul de închidere al Filarmonicii naționale, condusă de Witold Lutoslawski, în care impresia extraordinară a *Simfoniei a II-a* de Lutoslawski mai persistă și astăzi în rîndul acelora care au ascultat-o. Un flux neobișnuit de sonorități, admirabil construite, trezesc emoția artistică pe care vor fi simțit-o cînva aceia care au ascultat pentru prima oară „Aurul Rinului". În plin paroxism al creșterii, mîinile compozitorului-dirijor *taie* cu o gestică scurtă și energică torentul, risipind suprafețele sonore într-o descreștere la fel de impresionantă. Fantezie, inventivitate, bun gust — iată calitățile ce se adaugă unei viziuni de mare îndrăzneală contemporană. În plus, un meșteșug solid și bine maturat care astăzi, la înălțimea celor 54 de ani de existență, poate indica, cu toată certitudinea, o orientare nouă. În încheiere, un Darius Milhaud cu o muzică de balet din anul 1918, *L'homme et son désir*, plină de gingășie, căldură și „facilitate" voită — întocmai ca dorințele cele mai intime ale omului de toate zilele.

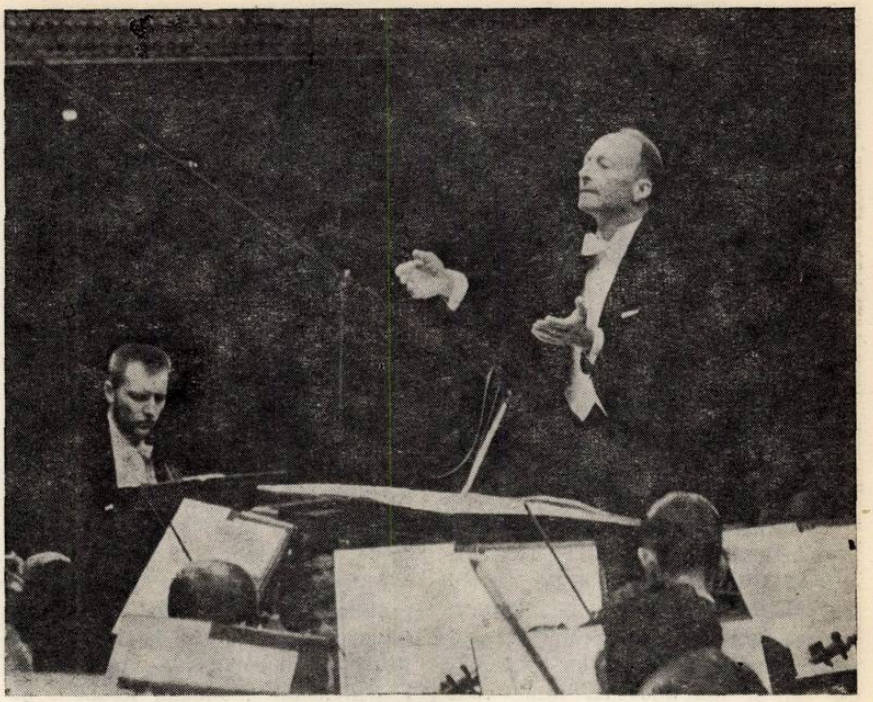
Seria manifestărilor de peste hotare este deschisă, la 17 septembrie, de către grupul instrumental al lui *Buffalo Philharmonic Orchestra Society*, format din Ed Yadzinski, Doug Davis, Lukas Foss și Jan Williams (clarinet, violoncel, pian și percuție). Remarcabilă a fost piesa lui Lukas Foss, *„Echoi"*, înlănțuind timp de aproape o jumătate de oră sonorități bine gîndite și elaborate, la demnitatea unui mare nivel interpretativ (poate mai puțin reușite la partida clarinetului). Remarcabilă percuția care sugerează perfect *tenta* coloristică care se cere adăugată — la momentul oportun — unei monotonii, pe alocuri chiar ilustrativă.

Grupul *MBZ 66* din Zagreb, sub conducerea dirijorului Igor Gjadrov, ne-a prezentat *Microsonatele* (pentru ansamblu instrumental) de Vojin Komadina, lucrare în care — după explicațiile teoretice ale autorului — un grup de 4 sonate (ne întrebăm de ce „sonate": ca formă, ca gen, ca atmosferă?) se interferează printr-o tehnică serială liberă cu elemente aleatorice. Ca *audiție* (din nou discrepanța față de teorie) piesa reprezintă o expresivitate relativă și o interpretare de virtuozitate mediocră. În ce privește *Consonantele* lui Niccolo Castiglioni, ele vădesc o gamă întreagă de soluții tehniciste și formale, grefate pe un fond „sensorial" al țesăturii sonore. Și aici, încă puternice trăsături de eclectism, așa cum le sesizasem, cu ani în urmă, în „Aprèsludes", unde se contura un adevărat *traseu* Webern-Boulez; deși mai personal în „Consonante", Castiglioni se află încă în căutarea unui drum propriu. *Coloratura III* a suedezului Jan W. Morthenson nu se poate debarasa de nostalgia melodică a nordului — lucru care îl ajută aici, în dozarea paletei sonore și la crearea de atmosferă caracteristică. Totuși, dacă o putem exprima coloristic, cenușiul este stăpînul absolut al acestei muzici. Cu mult mai interesant apare Luis de Pablo (conducător al grupului „Tiempo y Música" din Madrid) a cărui *Prosodia* îmbină dinamica meridională cu un joc continuu în registrele mediu și acut. Suavitatea celestei ne poartă cu gîndul la „Păpușile maestrului Pedro" — iar con-

trastul Morthenson-de Pablo se cuvine remarcat în alcătuirea unui program de concert. Regretabil că acestui program atît de interesant început, s-a adăugat (ca substituire de ordin organizatoric) un *Rondo pentru cvartet* de Stanko Horvath, adevărat Bartók ratat. Din nou, neconcordanța dintre teorie și audiție se relevă în *Estrofas* de Enrique Raxach. Concepută ca o confruntare dintre evenimentele muzicale (factor *neregulat*) și timp (factor *regulat*), piesa tînărului compozitor spaniol nu reușește să fie decît un simplu dialog între diferite grupuri instrumentale — ratînd poate *tocmai* efectele pe care scontase. În *Jeus à trois, jeux à quatre*, Ivo Petric apelează la unele metamorfoze folclorice, într-o atmosferă ușor meditativă și puțin prea descriptivă. Mai interesant a fost în schimb *Quartettino* de Krzysstof Meyer, în care două cadențe (flaut-pian) încadrează un adevărat recitativ al mezzo-sopranei Anna Malewicz-Madey; neîntîlnirea cadențelor (măcar într-un singur punct în partea vocală) ne-a dat totuși senzația de neîmplinire, poate chiar de inconsistență a unei piese care era interesant concepută. În sfîrșit, mai vîrstnicul Branimir Sakač încearcă, în *Syndrome*, o formulă de interpretare liberă, în care dirijorul fixează „constelațiile" sonore ale titularilor de pupitre. Impresia de experimental devine, pe alocuri, de-a dreptul supărătoare, în ciuda unei interpretări de mare ținută.

Participarea *franceză* a fost reprezentată pe de-o parte de concertul de cameră oferit de „Groupe de Recherches Musicales (ORTF)", pe de-alta de o serie de trei concerte ale redutabilei Orchestre a Radiotelevisiunii franceze, condusă de Charles Bruck.

„Groupe de Recherches" a prezentat un program foarte variat ca viziuni creatoare, în care *Symphonie pour un homme seul* (versiunea 2-a) de Pierre Schaeffer și Pierre Henry a constituit un bun debut. Remarcabilă este *Cantate pour elle* de Ivo Malec, în care soprana Colette Herzog a realizat o interpretare emoționantă. Păcat însă că piesele prezentate în partea a doua au avut de suferit în urma instalației tehnice necorespunzătoare — și este vorba de lucrări care, am spune, trăiesc tocmai prin tehnica de audiție. Se poate totuși remarca, la lucrări de acest gen (ca *Und so weiter* de Luc Ferrari sau *Violostries* de Bernard Parmegiani și Devy Erlih), că însușirile lor ilustrative sînt în flagrantă contradicție cu exegeza pur rațională pe care o profesează, teoretic, autorii lor. Or tocmai la ele, asocierile psihice zise „extramuzicale" sînt extrem de puternice, indiferent de mentalitatea cu care ne apropiem de ele în audiție.



Witold Lutoslawski, dirijîndu-și „Simfonia a II-a"

S-a afirmat deseori, și în cadrul acestui festival, că anumite lucrări își datorează în mare măsură succesul unei interpretări de înaltă ținută — și poate că lucrul acesta l-am sesizat prea pregnant la *Simfonia III-a* de André Jolivet, în interpretarea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii franceze. O lucrare tehnicistă, bazată pe un amestec de culori timbrale și efecte mai puțin reușite ca structură. În contrast cu această primă lucrare, cele 5 *Metabole* ale lui Henri Dutilleux au apărut cu mult mai închegate, speculînd în mod ingenios elementele „timp" (durate) și „spațiu" (sonoritate stereofonică), recurgînd la o grupare concentrică a orchestrei — lucru care, chiar dacă nu era nou, constituia totuși o „idee" adăugată concepției de ansamblu. De o deosebită dificultate pentru dirijor au fost *Incidențele* lui Paul Méfano, unde fuziunea grupelor orchestrale (rînduite auditiv pe diferite axe de simetrie, în funcție de gîndirea spațială a structurilor sonore) se realizează doar printr-o concentrare maximă a atenției. Pur teoretică ne-a părut însă concepția *Formelor* lui Jean-Pierre Guézec, unde se încearcă un aleatorism al *percepției* muzicale, bazat pe ambiguitatea creată de efectele sonore (de-altfel perfect organizate și prescrise în partitură) — iar filiațiunea cu ultimele ecouri ale pointilismului muzical este deseori sesizabilă.

În sfîrșit, un concert de mari „clasici" ai muzicii contemporane, fără probleme de substanță ci doar cu aprecieri asupra interpretării; Stravinsky *(Simfonia în trei mișcări)*, Messiaen *(Reveil des oiseaux)* și Varèse *(Equatorial)* — toate de o prospețime uluitoare față de multe din lucrările tinerei generații. Ca încheiere a programului „francez", aula Institutului de Statistică a găzduit *Terretektorh* de Iannis Xenakis, lucrare caracterizată prin propriile-i principii structurale: asemenea teoriei după care viața socială ar corespunde organizării biologice a corpului omenesc, compozitorul pornește de la asimilarea corpului orchestral cu un uriaș *sonotron* — respectiv un accelerator de particule sonore, dispersate în toată masa înconjurătoare. Ca atare, instrumentiștii (*particule* ale acceleratorului) se află răspîndiți în masa publicului

— sfîșiindu-se astfel perdeaua care separă orchestra, tradițional grupată, de publicul auditor. Adăugînd la toate acestea și culoarea orchestrală prescrisă (sec-zgomotoasă, fiecare muzician folosind, în afară de instrumentul său, și cîte o sursă de zgomot: tobe, wood-blok, maracas, bice și sirene) ne dăm seama de spiritul în care a fost concepută lucrarea.

Din programul prezentat de cvartetul de coarde *olandez* („Gaudeamus" din Bilthoven), se remarcă *Cvartetul* lui Ton de Leeuw, un continuu joc de scordatură, referirile teoretice citînd muzica unui Mozart, Paganini sau Mahler care foloseau această practică. Însă lucrarea de cel mai mare efect a grupului a constituit-o *Odă lui Napoleon* de Arnold Schönberg, în care — pe lîngă o tratare extrem de moderată (e ca și cînd „Pierrot lunaire" sau „Așteptare" ar fi aparținut cu totul altui compozitor) — străbat accentele baladei romantice, ale unui Schubert care ar fi supraviețuit secolului său. Auzind *Oda* (în minunata interpretare a baritonului Meinard Kraak de la opera din Amsterdam), ne dăm seama de ce „intransigenții" l-au atacat cîndva pe acel Schönberg de după 1940, învinuindu-l de concesii.

Cvartetul „Taneev" din *Leningrad* ne-a oferit o după-amiază de muzică de cameră, alăturînd piese de Șostakovici *(Cvartetul Nr. 3)*, Hindemith *(Cvartetul Nr. 5)* și Vadim Salmanov *(Cvartetul Nr. 3)* într-o prezentare elevată, plină de expresivitate, pătrunsă de suflul autentic al marei arte interpretative.

Teatrul muzical a fost prezent prin *Staatsoper Berlin*, cu două spectacole: „Condamnarea lui Lucullus" de Paul Dessau și „Wozzeck" de Alban Berg. În ciuda unei montări bune, a unei distribuții de prima mînă și a unei conduceri muzicale de prestigiu (Herbert Kegel, al cărui recent „Concert Bach" de la București ne mai stăruie în amintire), opera lui Dessau nu ne poate încălzi nici prin tratarea muzicală și nici prin libretul lui Brecht — de nerecunoscut pentru cine a admirat cîndva capodopere ca „Mutter Courage". Înșiruirea de scene operetistice, transpuse sonor prin intermediul unei „Gebrauchsmusik" din anii de tinerețe ai lui Hindemith și bazate pe o etică destul de nebuloasă și plină de stîngăcii din punct de vedere al umanului, a lăsat o impresie penibilă împărtășită de mai toți spectatorii. În ce privește *Wozzeck*, se poate vorbi de o interpretare corectă, completînd în mod fericit varietatea de genuri a festivalului. Conducerea muzicală a aparținut lui Wolfgang Rennert, iar regia a fost semnată de Werner Kelch.

În sfîrșit, Orchestra simfonică și corul Filarmonicii slovace de la Bratislava, conduse de Ludovit Rajter și Jan Dobrodinsky. Remarcăm din repertoriul acestei cunoscute formații, două lucrări scrise pe aceeași tematică și abordate (ca și realizate) cu totul diferit. În *Monumentum pentru 6.000.000*, Peter Koloman încearcă un mixaj de formule (tehnică serială, aleatorism, trăsături de școală națională, „varèsism") spre a termina, cu totul neașteptat, printr-un *citat* de psalmodiere, executat de vioara solistă. În ciuda impresiei de hibriditate a acestui sfîrșit („en queue de poisson" după expresia unui critic francez), autorul declară că „așa l-a simțit el", fără a-i comenta oportunitatea. Cea de-a doua lucrare, aparținînd lui Ilja Zeljenka și intitulată *Oswiențim* (Auschwitz), constituie una din puținele lucrări cu adevărat emoționante ale programelor. Nimic nu putea exprima mai bine muzical versurile poetului slovac Mikuláš Kováč decît această izbucnire protestatară de o sinceritate artistică zguduitoare, fără efecte căutate și formule de combinare savantă. Muzica este strict contemporană ca mijloace, poate chiar mai îndrăzneață decît cele mai îndrăznețe piese prezentate — însă ea *curge* asemenea unui șuvoi, fără forțare, întocmai ca un plîns liniștitor după marea durere ce s-a consumat. Firește că și calitățile deosebite ale recitatorilor (Julius Pártik și Karel Prochotsky) au contribuit din plin la reușită.

O primă constatare care credem a se impune în loc de concluzie, privește orizontul căutărilor contemporane: lupta împotriva desuetului, a stagnării în artă, constituie o permanență; ea se mlădiază după circumstanțe ținînd seama de maturări și prefaceri. Noul se naște din terenul aspirațiilor sincere și al căutărilor pătrunse de noblețea exploratorului autentic.

Ceea ce a reieșit limpede din cea de-a 11-a „Toamnă" este tocmai faptul că acele căutări excesive ale *noului* s-au înțepenit undeva, între formulele ultimilor ani și speculațiile asupra unui viitor incert. Răgazul de la an la an pare prea scurt spre a putea prezenta ceva structural nou. Iar dacă organizatorii varșovieni își pun diferite întrebări, o fac cu toată răspunderea — și una din acestea ne-au împărtășit-o cu toată sinceritatea: ce vom alege pentru 1968?

Festivalul „Arturo Benedetti Michelangeli"

de Graziella de Florentiis

Ajuns în mod fericit la cea de-a patra ediție a sa — mai cu seamă datorită activității președintelui său, maestrul Agostino Orizio — Festivalul pianistic internațional „Arturo Benedetti Michelangeli", unic în lume prin specificul său, se înscrie ca o realitate indiscutabilă în domeniul activității muzicale mondiale. Într-adevăr, încă de la începuturile ei, această manifestare care se dovedește de o excepțională importanță și eficiență datorită programelor ei și rigoarei cu care sînt selecționați interpreții, a urmat o linie ascendentă, prezentînd în fiecare an aproape întreaga operă pianistică a cîte unui singur mare compozitor.

În cele două Festivaluri precedente ni s-a oferit ocazia să audiem lucrările pianistice ale lui Mozart și Beethoven. Nu știm, într-adevăr, cîți ani ar fi necesari pentru a epuiza imensul tezaur de creație pianistică înscrisă pe un arc istoric complet, de la Haydn la Schubert, de la Schumann la Liszt, de la Mendelssohn la Brahms. Dar va fi ilustrată, în continuare, evoluția lui Debussy și Ravel, a lui Stravinsky, Bartok și Hindemith, consemnîndu-se deasemenea revoluția școlii schönbergiene și a emulilor săi contemporani, fără a se omite de-altfel (și aceasta în mod special) evocarea lui Muzio Clementi, „părintele pianului".

Ca atare, pasionații și entuziaștii organizatori ai Festivalului urmăresc să pregătească încă multe și importante ediții; însă nici unul din ei n-ar fi în stare să cuprindă în mod absolut o temă de bază ca aceea intitulată „pianistica lui Chopin". Într-adevăr, pianul aparține de drept lui Chopin, acesta identificîndu-se complet cu pianul creindu-se o osmoză perfectă între artist și instrument. Spunea, cu deplină dreptate, Alfredo Casella: „Nicicînd în istoria muzicii nu s-a întîlnit o atît de perfectă aderență între gîndire și mijloacele instrumentale aflătoare la îndemîna acesteia".

Din această uimitoare unitate, datorată deopotrivă ingenuității cît și prospețimii creatoare, se naște comunicarea nemijlocită către ascultător, iar pentru interpret naturaletea, firescul în înțelegerea și executarea lucrării.

Acest lucru a reeșit încă de la primul concert dat de pianistul rus Jacob Flier, deschizînd cel de-al 4-lea Festival la data de 16 mai la Teatrul Mare din Brescia, repetat apoi — la 20 mai — la Teatrul „Donizetti" din Bergamo, concretizîndu-se apoi cu admirabila execuție a întregii serii de *Preludii* op. 28 precum și a altor compoziții chopiniene de către Maurizio Pollini care, în serile de 21 și 23 mai, a uluit publicul cu tehnica sa excepțională și cu deosebit de personala sa vigoare expresivă. Precum se știe, Pollini a dobîndit premiul I al Concursului „Chopin" de la Varșovia, în anul 1960.

Deosebit de interesant a fost concertul din 26 mai, în cadrul căruia s-a putut asculta — în distinsa interpretare a trio-ului Lessona-Accardo-Lana — *Trio-ul* în sol minor, op. 8, extrem de rar executat, precum și *Sonata în sol minor* op. 65 pentru pian și violoncel și cele *17 Cîntece poloneze* care — interpretate de excepționala artistă care este Elisabeth Schwarzkopf — au constituit o noutate absolută.

Rudolf Firkusny, elev al clasei de compoziție a lui Janáček și pianist de faimă internațională, a interpretat — la 5 iunie la Brescia și la 6 iunie la Bergamo — cîteva *Mazurci* precum și minunata *Sonată în si minor* op. 58 și diferite *Nocturne*.

Chiar dacă Festivalul este prin excelență pianistic, nu au fost neglijate însă compozițiile pentru pian și orchestră, încredințate spre execuție Orchestrei de cameră „Gasparo da Salò", formație care — constituită la Brescia în anul 1964 prin inițiativa dirijorului ei permanent Agostino Orizio — deține la activul ei, pe lîngă alte titluri de merit, și faptul de a fi acompaniat și avut ca colaboratori pe unii din cei mai celebri reprezentanți ai artei pianistice internaționale. În consecință, Orchestra „Gasparo da Salò" a prezentat, în două seri de concert excepționale, cele două *Concerte* pentru pian și orchestră interpretate *primul* de către Martha Argerich la 5 și 6 iunie, iar cel *de-al doilea* de către Alexis Weissemberg la 13 și 14 iunie.

Martha Argerich, pianistă de mare valoare, laureată și ea a Concursului „Chopin" (1965), a completat programul concertului interpretînd numeroase alte compoziții chopiniene.

Alexis Weissemberg a interpretat, împreună cu orchestra, cîteva compoziții de Chopin de extrem de rară execuție și — pentru Italia — de absolută noutate.

Cele trei lucrări din tinerețe, și anume *Variațiunile* în si bemol major op. 2 pe tema „Là ci darem la mano" (din „Don Juan" de Mozart), *Fantezia* pe arii polone în la major op. 13, precum și *Krakowiak* în fa major op. 14, ne relevează procesul de formare a extrem de personalului și ineditului univers chopinian, aflător într-o continuă și progresivă evoluție. Este adevărat că aceste trei lucrări de tinerețe nu pot fi apreciate cu aceleași criterii ca și cele de maturitate și reprezentative ale marelui compozitor polonez, ele nefiind decît primele etape pe un drum plin de glorie — totuși ele ne oferă, pe alocuri, justificatele incertitudini ale tentativelor de început. Însă prin fericita lor inventivitate melodică, prin acurateța scriiturii orchestrale, ele permit de pe-acum să se întrevadă sublimele culmi pe care le va atinge același Chopin, în vîrstă de abea 18 ani la data creării lor.

Alexis Weissemberg a interpretat aceste compoziții cu obișnuita sa siguranță interpretativă și cu o tehnică impecabilă care îi este proprie — însușiri care i-au adus cele mai alese aprecieri în Europa și America. În *Concertul* Nr. 2 în fa minor op. 21 (care a încheiat programul, și în care pianul domină, emanînd aproape neîncetat o cantabilitate largă și bogată în pasagii de virtuozitate) Weissemberg și-a putut etala excepționalul său talent, obținînd un succes binemeritat și strălucitor. Și nu exagerăm dacă afirmăm că un atare succes se datorește și valoroasei orchestre care, condusă de A. Orizio, a fost în stare să ofere publicului numeros o interpretare perfectă din punct de vedere al stilului și al tehnicii. El însuși pianist, Orizio a avut meritul de a menține mereu orchestra într-o ambianță adecvată stilului concertistic al lui Chopin.

Ca interpret prin excelență chopinian, Nikita Magaloff — după ce a executat *Sonata* în do minor op. 4, al cărei stil este încă acela al compozițiilor de tinerețe (fiind cunoscută nota acestora de eleganță a scriiturii,

în sensul unei virtuozități instrumentale îmbinată cu distinse alternări sonore și de frazare) — a prezentat întreaga serie de *Studii*. Se știe că Chopin a compus trei culegeri de *Studii*: celor cu numerele de opus 10 și 25, formate din cîte 12 piese, le-au urmat cele *Trei studii noi*, alcătuite pentru „Metoda metodelor" a lui Moscheles. În toate aceste lucrări, dificultățile sînt abordate cu scopul de a fi învinse: „Fiecare studiu — scrie Z. Jachimecki — este, în felul său, o capodoperă de formă, a cărei construcție provine din elaborarea materialului dintr-un singur nucleu tematic".

Arturo Benedetti Michelangeli a încheiat, cu arta sa de neîntrecut, cel de-al 4-lea Festival pianistic care îi poartă numele. Concertul său a cuprins cîteva din lucrările cele mai reprezentative ale marelui compozitor polonez, în chip de sinteză — în incomparabila-i interpretare — a întregii serii concertistice „Pianistica lui Chopin".

După sugestiva *Fantezie* în fa minor op. 49, marele pianist din Brescia a interpretat dramatica *Sonată op.* 35, pe care Arthur Rubinstein a definit-o „poemul morții", sonată care — precum se știe — este de mare dificultate tehnică și interpretativă, dar care în execuția lui Benedetti Michelangeli atinge culmi sublime.

Dintre *Mazurcile* executate, un interes deosebit îl prezintă cea în fa minor, reconstituită de Benedetti după schițele originale, și pe care Chopin — prea bolnav pentru a se mai așeza la pian — a creionat-o pe hîrtie cu puțin timp înainte de moarte, ca și cînd ar fi vrut să adreseze un ultim și nostalgic gînd iubitei și îndepărtatei sale patrii.

Și cu un astfel de pios omagiu țării natale a admirabilului compozitor polonez, Arturo Benedetti Michelangeli a încheiat acest sugestiv al 4-lea Festival pianistic, la care s-a adunat un public neașteptat de numeros, pasionat și entuziast, din toată Italia și de peste hotare.

Cronica discului

În producția curentă a Casei de discuri „Electrecord", muzicii românești i se cuvine primul loc; astfel se va ajunge la alcătuirea acelui fond de aur care să cuprindă capodoperele compozitorilor de ieri și de azi. Dezideratul este ușor de formulat dar greu de realizat, în primul rînd pentru că presupune ani îndelungați de selecție atentă și judicioasă — capacitatea de producție a întreprinderii și cea de absorbție a pieții nepermițînd o editare masivă a ceea ce s-a compus pînă în prezent și nici ținerea pasului cu creația curentă (ar fi bine ca măcar viața de concert să poată face aceasta). Un loc de primă importanță se cuvine acordat, desigur, muzicii enesciene și în această privință Electrecord are meritul incontestabil de a fi editat — în înregistrări proprii sau din alte surse — aproape toate lucrările maestrului. Un ultim lot a apărut cu prilejul celui de-al IV-lea Festival Internațional „George Enescu"; primul disc din această serie (ECD — 1151) cuprinde Preludiu, Adagio și Fuga din *Suita nr. 1* op. 3 în sol minor, „în stil vechi" și Sarabanda și Pavana din *Sonata nr.* 2 op. 10 în re major, în întrepretarea compozitorului. Se știe că Enescu avea un rar dar de a fi pe cît de mare violonist pe atît de mare pianist și dirijor, aceasta pentru că era înainte de toate un interpret și instrumentul pe care îl mînuia nu era decît mijlocul momentan prin care muzicianul comunica o inteligență și simțire muzicală ieșite din comun. Pianistica lui Enescu are, în mare, aceleași trăsături ca și violonistica sa, proprii artei lui. La pian, Enescu se cufundă în muzică și tot arsenalul care constituie tehnica atît de greu de format și de păstrat dispare în spatele efluviilor de muzică. În această înregistrare, pianul își pierde caracterul percutant în favoarea unei cursivități cvasi cantabile, agogica fină a cîntului enescian lasă impresia unei permanente căutări a expresiei, ceea ce conferă cîntului o notă de prospețime și de adevăr artistic. Din punct de vedere tehnic, discul nu este la nivelul ultimelor înregistrări, lucru explicabil, tehnica captării și a redării evoluînd; dar emoția este vie, autentică și interpretarea compozitorului însuși ne parvine aureolată de personalitatea sa grandioasă.

Din creația joreană, Electrecord a editat cîteva lucrări; de asemenea, unele dintre liedurile sale pot fi descoperite — după investigații — în discuri colective dedicate genului. Față de importanța liedurilor lui Jora — nu numai în creația compozitorului ci în ansamblul muzicii românești — se impune necesitatea unei antologii cît de cît cuprinzătoare. Deocamdată este meritoriu un început, cel de al 25-lea disc din colecția Discoteca pentru toți (ECC 765), care are privilegiul unei interpretări exemplare, datorată sopranei Lisette Georgescu acompaniată de autor. Prin dimensiuni, discul nu cuprinde decît 5 lieduri și este greu de spus că acestea sînt cele mai reprezentative, majoritatea fiind reprezentative (figurează „Cîntec din fluier" pe versuri de Arghezi, „Corbul" pe versuri de Blaga, „Proză" pe versuri de Bacovia, „Pasărea verde" pe versuri de Stancu și „Colind uitat" pe versuri de Voiculescu). Lisette Georgescu, promovatoare a liedului joreian de-a lungul timpului, are o înțelegere superioară a stilului compozitorului și cîntul său îmbină deopotrivă intonația exactă cu recitativul expresiv, dînd forță de penetrație fiecărui vers, fiecărui cuvînt, fiecărei silabe. Acompaniamentul pianistic, redus de către compozitor la esență, este susținut cu distincția, finețea și eficiența caracteristice artei interpretative a lui Mihail Jora, cheltuită cu dărnicie în concerte și în emisiuni de radio dar din păcate puțin conservată în înregistrări pe disc și bandă de magnetofon. E un disc antologic care înseamnă doar un început. Remarcabilă prezența sonoră a căptării, auzindu-se distinct vocea cu toate inflexiunile, articulația, respirația.

Un alt disc din colecția Discoteca pentru toți (nr. 32, ECC-837) este interpretat de basul Nicolae Secăreanu acompaniat la pian de Nicolae Rădulescu. Cele două piese în genul baladei sînt „Gornistul" de Paul Constantinescu pe versuri de Al. O. Teodoreanu și „Bătrînul caporal" de Dargomijski. Secăreanu este unul dintre acei cîntăreți care nu s-au limitat la arta operistică, incursiunile sale în alte genuri fiind încununate de succes. Înregistrarea de

față denotă familiarizarea cu muzica de cameră și interpretarea este remarcabilă îndeosebi în balada lui Paul Constantinescu, savuroasă, ușor nostalgică, cu inflexiuni modale proprii compozitorului.

În sfîrșit, Electrecord a pus în circulație o Simfonie de Dimitrie Cuclin, cea care poartă nr. 11, în la minor (ECE-0257). Personalitatea lui Cuclin este, în pofida unei contribuții creatoare și teoretice impunătoare și a unei cărți publicate acum un deceniu de Vasile Tomescu, insuficient cunoscută. Lui Cuclin îi sînt indiferente orientările în mod deliberat inovatoare, el consideră limbajul un mijloc cu totul secundar în reliefarea imaginii artistice și originalitatea o țintă neesențială pentru un creator. Și totuși, prin limbajul său, muzica lui Cuclin este nu numai singulară în peisajul muzicii românești, ci și originală. Mai degrabă sintetic decît ecletic, limbajul lui Cuclin se remarcă prin unitatea organică dintre expresie și materializarea acesteia în formă. Aderența la spiritul marilor simfoniști clasici și romantici este vădită dar nu supărătoare, pentru că nu locul în care se situează istoricește un compozitor contează ci mesajul său către umanitate. Cea de-a 11-a simfonie este un omagiu adus lui Mozart, seninătății și echilibrului în dialectica celor 4 termeni ai concepției cucliniene, corespunzători părților simfoniei (acțiune, contracțiune, meditație, rezolvare). Interpretarea lui Emanuel Elenescu în fruntea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii vădește cuprinderea suflului simfonic autentic, a unei problematici majore și se distinge prin justa prospețime dinamică și agogică a elementelor. Captarea sonoră îngrijită, planurile sonore ale grupelor, instrumentele fiind în raportul cerut. Înregistrarea se bucură de calități tehnice.

Ca un omagiu la cea de a 90-a aniversare a lui Tiberiu Brediceanu, a apărut un disc (ECE-0285) cu selecțiuni din „La seceriș". Genul scenic promovat de Tiberiu Brediceanu prezintă adevărate „icoane din viața poporului român", elocvente pentru ilustrarea mentalității și obiceiurilor acestuia. Ele constituie o experiență în conturarea artei lirico-dramatice naționale. „La seceriș" — după cum arată și numele — zugrăvește această etapă din munca țăranului, însoțită de alaiul de obiceiuri străvechi și de sentimente variate. Soliștii înregistrării sînt Arta Florescu, Cornel Stavru, Mihail Arnăutu, Dorothea Palade, acompaniați de orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii române, dirijate de Iosif Conta și Carol Litvin.

Anatol Vieru a compus trei concerte instrumentale, dintre care cel pentru vioară și cel pentru pian (intitulat „Jocuri") se află pe același disc (ECD-1152). Raportul dintre instrumentul solist și ansamblul orchestral, exploatarea la maximum a specificului instrumentului solist (percutant și acordic pentru pian și cantabil pentru vioară), concizia și organicitatea, caracterul ferm conturat al fiecărei părți fac ca aceste două concerte să capete, împreună cu cel de flaut, un loc important în experiența componistică a lui Anatol Vieru. A concerta nu mai înseamnă o amplă desfășurare a instrumentului solist, ci o expunere acută a posibilităților lui expresive reliefate de fondul orchestral, într-un timp concentrat și cu acele reveniri considerate de autor accente revelatoare. Interpretarea „Jocurilor pentru pian și orchestră" aparține lui Alexandru Hrisanide (care a realizat și prima audiție în concert), acompaniat de orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijată de Ludovic Baci. Solistul Concertului pentru vioară este Avy Abramovici, acompaniat de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Emanuel Elenescu. Factura muzicală a lucrărilor a ridicat probleme de ordin tehnic și înregistrarea le-a rezolvat: echilibrul sonor, individualitatea timbrurilor instrumentale, relieful solistic.

Înregistrarea *Recviemului* de Mozart (ECE-0259) a fost realizată în Catedrala episcopală romano-catolică din Timișoara, cu concursul orchestrei și corul Filarmonicii Banatul din localitate dirijate de Nicolae Boboc. Interpretarea este, după cum ne și așteptam, de acuratețe stilistică, atît în ce privește ansamblurile (dirijorii corului — Ion Românu și Mircea Hoinic) cît și grupul solistic (Emilia Petrescu-Cironeanu, Viorica Cortez-Guguianu, Valentin Teodorian, Marius Rintzler). Mediul spațial a fost propice înregistrării, ale cărei sonorități se remarcă prin amploarea și impresia de vastitate.

Discul ECE-0251 cuprinde 3 lucrări prezentate și în recitalul bucureștean de către violonista Lola Bobescu, acompaniată la pian de Mariana Kabdebo. Portretul violonistic al Lolei Bobescu se conturează pe linia unei expresivități directe, a unei tehnici impecabile și a disponibilității în stilurile cele mai variate. Vioara sa are tonul dulce și strălucitor, te poartă pe aripile unei cantabilități inspirate și te delectează în pasaje de bravură. Discul conține *Sonata a III-a* pentru vioară și pian de Bach, *Patru comentarii* de Joaquin Nin, *Suita italiană* de Stravinski.

Două sonate pentru pian de Beethoven (Patetica" și „Sonata lunii") sînt interpretate pe discul ECE 0270 de către Valentin Gheorghiu. Pianistul este un muzician desăvîrșit, de un gust indiscutabil, cu o tehnică fără cusur. Fără a fi consacrat în interpretarea sonatelor beethoveniene, Valentin Gheorghiu dovedește aici stil sigur, înclinație poetică remarcabilă, alegerea lucrărilor care convin structurii sale temperamentale. Excelentă captarea sonoră, atît de dificil de realizat pentru pian.

După un disc editat acum cîțiva ani cu Concertele brandenburgice nr. 3 și nr. 5 de Bach, 2 discuri recent apărute completează seria celor 6 brandenburgice: nr. 1 și 4 (ECE-0528) și 2 și 6 (ECE-0273). Utilitatea editării acestor discuri nu mai trebuie demonstrată, și faptul că ținuta interpretativă și tehnică este asigurată de concursul formației celebre „I Musici" și, respectiv, înregistrarea casei olandeze Philips sporește interesul nostru.

Prin schimb de benzi s-a editat și cel de al 2-lea concert pentru pian și orchestră de Rachmaninov (în completarea discului, 3 preludii de același compozitor), solist Sviatoslav Richter. Liricul abia stăpînit care este Richter se desfășoară în voie în această lucrare tumultoasă, secondat la un frumos nivel de Filarmonica din Varșovia dirijată de Stanislaw Wislocki (ECE-0274).

Un recital de orgă al tînărului dar deja reputatului organist polonez Jochim Grubich se remarcă prin repertoriu (o față cuprinde Passacaglia în do minor și trei corale — preludiu de Bach iar cealaltă lucrări de Franck, Brahms și Messiaen), o interpretare în stil și multă fantezie în registrație (ECE-0275).

PETRE CODREANU

Cuprinsul

VASILE TOMESCU
La semicentenarul lui Octombrie 1

TIBERIU OLAH (muzica) VL. MAIAKOVSKI (versuri)
Fragment din oratoriul „Constelația omului". . 3

GEORGE DRAGA (muzica) ȘTEFAN A. DOINAS (versuri)
Fragment din „Cantata Festivă" . . . 7

★

Gînduri despre arta rusă și sovietică . . . 9

INTERVIUL NOSTRU

A. SANDU
Dmitri Tîganov 10

PETRE CODREANU
Mstislav Rostropovici 12

A. SANDU
Kiril Kondrașin 13

DAN SCURTULESCU
Muzică românească inspirată din tematica Revoluției 15

CREAȚII NOI

W. M. KLEPPER
Variațiuni simfonice de Ludovic Feldman . . 18

DAN BUCIU
„Omagiu lui Brâncuși" de Costin Miereanu . 20

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

DRAGOS TĂNĂSESCU și GRIGORE BARGAUANU
Aspecte inedite ale artei lui Dinu Lipatti — noi vestigii cu privire la interpret; ultima compoziție a lui Dinu Lipatti: Aubade pentru cvartet de suflători 22

GRIGORE BARGAUANU
Pe urmele lui Dinu Lipatti (impresii de călătorie din Geneva) 28

ALINA MUȘAT POPOVICI
Sonatele pentru pian de Alexandru Skriabin. . . 30

DISCUȚII

ANA MARIA PITIS și IOANA MINEI
Expresivitatea sunetului la pian 33

DE PESTE HOTARE

LUCIAN GRIGOROVICI
Toamna la Varșovia — 1967 39

GRAZIELLA DE FLORENTIIS
Festival Arturo Benedetti Michelangeli . . . 45

★

PETRE CODREANU
Cronica discului 46

Sommaire

VASILE TOMESCU
Le demi-centenaire de la révolution d'Octobre. . 1

TIBERIU OLAH (musique) VL. MAIAKOVSKI (vers)
Fragment de l'Oratoire „La constélation de l'homme" 3

GEORGE DRAGA (musique) STEFAN A. DOINAS (versuri)
Fragment de la „Cantata pour une fête" . . 7

★

Pensées sur l'art russe et soviétique . . . 9

NOTRE INTERVIEW

A. SANDU
Dmitri Tîganov 10

PETRE CODREANU
Mstislav Rostropovici 12

A. SANDU
Kiril Kondrașin 13

DAN SCURTULESCU
La musique roumaine inspirée par la Révolution 15

★

NOUVELLES OEUVRES

W. M. KLEPPER
Variations symphoniques de Ludovic Feldman. 18

DAN BUCIU
„Hommage à Brâncuși" de Costin Miereanu. . 20

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

DRAGOS TĂNĂSESCU et GRIGORE BĂRGĂUANU
Aspects inédits de l'art de Dinu Lipatti — nouvelles investigations concernant l'interprète; la dernière composition de Dinu Lipatti: Aubade pour quator à vents 22

GRIGORE BĂRGĂUANU
A la recherche de Dinu Lipatti (impressions de voyage à Genève) 28

ALINA POPOVICI
Sonates pour piano de A. Skriabin 30

DISCUTIONS

ANA MARIA PITIS și IOANA MINEI
L'expressivité du son au piano 33

DE L'ETRENGER

LUCIAN GRIGOROVICI
L'automne à Varsovie — 1967 39

GRAZIELLA DE FLORENTIS
Le Festival „Arturo Benedetti Michelangeli" . 45

★

PETRE CODREANU
La chronique du disque 46

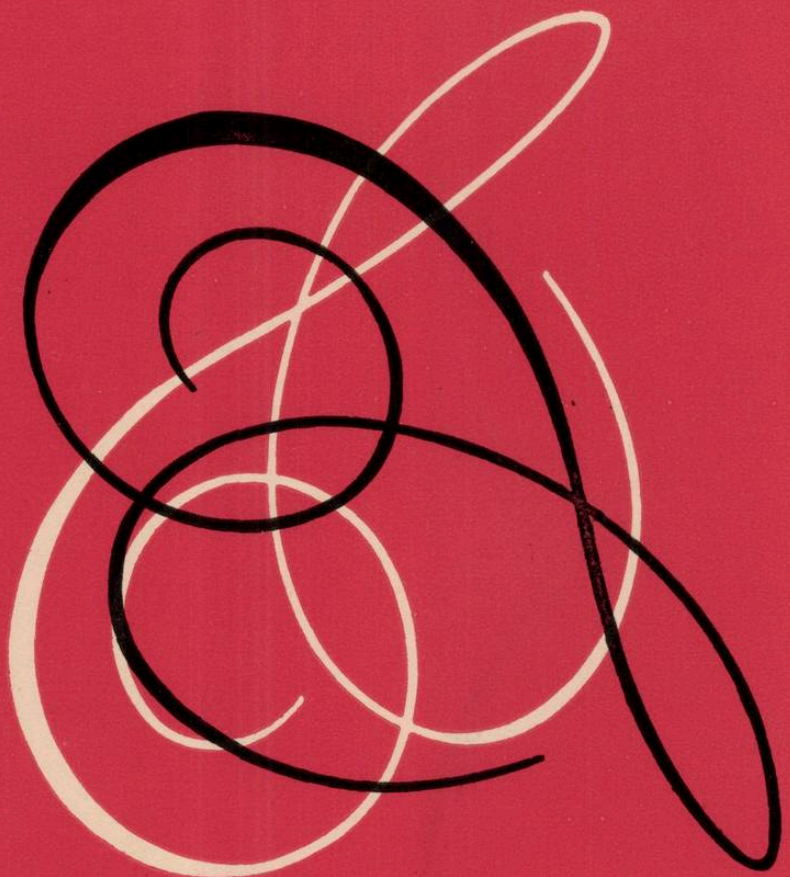
COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

C-da 6064

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU



muzica

DECEMBRIE
1967
12

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVII Nr. 12 DECEMBRIE 1967

Conferința națională a Partidului

În cronica acestor ani, de impetuoasă construcție socialistă, Conferința Națională a Partidului Comunist Român, care a avut loc între 6 și 8 decembrie 1967, va rămîne neîndoielnic unul dintre evenimentele cele mai importante, cele mai bogate în consecințe, din viața partidului și a poporului român. Asemenea unui forum al înțelepciunii colective, în care se prefigurează destinul și perspectivele unei țări întregi, Conferința și-a propus, și a reușit pe deplin, să analizeze și să stabilească marile linii de dezvoltare ale civilizației românești pentru o îndelungată etapă istorică.

Continuînd și amplificînd firesc, organic, ideile Congresului al IX-lea al P.C.R., Conferința Națională a luat în discuție, într-un spirit de sinceritate, luciditate și spirit practic, marile probleme ale dezvoltării rapide, pe toate planurile ale construcției socialiste. Măsurile preconizate, soluțiile adoptate, rod al unei dezbateri pregătitoare ce a cuprins un număr impresionant de specialiști și a antrenat în studii temeinice toate forțele creatoare ale țării sînt cu mult mai mult decît mijloace ale rezolvării celor mai acute probleme ale realității noastre de azi. Ele constituie o contribuție de preț la elaborarea teoretică a căilor dezvoltării multilaterale a societății noastre, ajunsă la un înalt grad al maturității sale, aflată în pragul unor mari realizări, de o importanță ce depășește hotarele unui moment istoric.

Ca urmare a împlinirii unor mari deziderate naționale — visate cîndva de cele mai pătrunzătoare minți ale acestui popor — încununînd un proces complex de dezvoltare și de realizări importante în toate domeniile de activitate, măsurile adoptate în unanimitate de acest înalt for, care este Conferința Națională, reprezintă un program însuflețitor, cu ajutorul căruia țara noastră va putea răspunde necesităților economice și sociale ale contemporaneității, asigurînd ridicarea României la nivelul țărilor avansate economic, tehnic și spiritual.

Este vorba despre un program unitar, care are în vedere aspecte economice, sociale, politice, culturale și urmărește să cuprindă, ca într-o superbă boltă, întreaga construcție a societății socialiste românești, încununînd-o cu realizări noi, demne de idealurile vremilor pe care le trăim. Pe bună dreptate, participanții la dezbaterile care au precedat Conferința, ca și cei care au luat cuvîntul în cadrul Marelui Sfat al partidului, au subliniat adeseori ideea că toate măsurile preconizate se constituie într-un adevărat corpus al gîndirii creatoare marxist-leniniste fructificată în condițiile spe-

cifice concrete ale dezvoltării societății românești. Într-un spirit consecvent revoluționar, Partidul Comunist Român a indicat în Conferința sa căile cele mai scurte, cele mai eficiente pentru îmbunătățirea conducerii și planificării economiei naționale, pentru perfecționarea investigației științifice legate de producție, pentru împărțirea rațională teritorial-administrativă a țării, pentru ridicarea la trepte superioare de civilizație a așezărilor rurale de pe întreg cuprinsul țării. Măsurile preconizate cu acest prilej și supuse dezbaterii publice sînt rodul studierii aprofundate, științifice a fenomenelor noastre și oglindesc în același timp grija și preocuparea partidului, a Comitetului Central, de a elabora și aplica cele mai potrivite forme de organizare și conducere corespunzător sarcinilor și cerințelor fiecărei etape a dezvoltării țării noastre. Relațiile concrete ale vieții economico-sociale sînt confruntate temeinic cu legile obiective ale construcției socialiste, cu necesitățile generale cerute de această vastă activitate constructivă. Măsurile adoptate în cadrul Conferinței naționale a partidului, întemeiate pe indicațiile și hotărîrile Congresului al IX-lea al P.C.R., călăuzesc întregul nostru popor în entuziasta și viguroasa lui activitate. Ele dovedesc răspunderea cu care partidul abordează probleme vitale ale poporului, grija pentru atragerea nemijlocită a maselor la elaborarea și perfecționarea mijloacelor folosite în vederea perfecționării conducerii și planificării economiei naționale, a îmbunătățirii organizării administrativ-teritoriale a României și sistematizării localităților rurale, la îmbunătățirea sistemului de salarizare și majorarea salariilor, la dezvoltarea construcțiilor de locuințe, îmbunătățirea administrării și întreținerii fondului locativ și la punerea în aplicare a noului regim al chiriilor.

Sînt măsuri care descătușează în continuare marile energii ale poporului, pun în valoare, la un nou nivel calitativ, importantele resurse de care dispunem, revitalizează domenii variate de activitate și deschid oamenilor muncii perspective largi pentru valorificarea virtualităților spirituale, creatoare, punîndu-le integral în slujba progresului și înfloririi patriei.

Din toate acestea se desprinde și mai limpede că hotărîrile adoptate de Conferința Națională, departe de a se limita la aspectele economice și administrative, privesc toate domeniile activității sociale, toate sectoarele în care se creează și se desăvîrșesc valori materiale și spirituale.

În Raportul său la Conferință, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, a arătat că sarcini mai importante, de mai mare răspundere revin tuturor celor care lucrează în domeniul creației artistice și care sînt chemați să-și aducă contribuția cu mijloacele lor la realizarea mărețului complex de măsuri inițiat de partid. O serie largă de îmbunătățiri, cum sînt cele care privesc apropierea uniunilor de creație de activitatea conducerii și organizării vieții artistice sînt preconizate cu o părintească grijă : partidul se preocupă să creeze condiții și mai bune de dezvoltare a creației spirituale în toate domeniile.

Oamenii de artă sînt mîndri că partidul le-a încredințat înalta misiune de a da glas în operele lor celor mai nobile sentimente ale omului nou, constructor al socialismului, de a turna în opere pătrunse de un cald umanism, de un fierbinte patriotism, ideile luminoase ale vremii noastre. Ei răspund acestei încrederi, mărturisindu-și întreaga adeziune și entuziasmul înflăcărat față de măsurile adoptate de Conferință și se angajează să nu precupețească nici un efort pentru a-și pune tot talentul, toate energiile lor, în slujba traducerii în viață a cuprinzătorului program inițiat de partid.

Două decenii

30 Decembrie 1947—30 Decembrie 1967. Două decenii de cînd România a scuturat de pe umerii săi monarhia, instituind Republica. După mai bine de 80 de ani de dominație regală, timp în care țara a fost aservită capitalului străin și burghezo-moșieresc autohton, poporul a luat în mîinile sale propriile destine, urcînd sub înțeleapta conducere a Partidului Comunist Român, pe calea socialismului și comunismului.

Sărbătorim așadar, două decenii de victorii. Cu fiecare an, poporul nostru, eliberat de exploatare, a făcut proba hărniciei și priceperii sale, a abnegației pentru cauza înaltă a partidului. Și rezultatele s-au reflectat din plin în succesele de importanță istorică în toate domeniile vieții economice, sociale și spirituale.

Acum, din pragul pe care am păşit, privind în urmă, constatăm cu satisfacția împlinirii unor idealuri scumpe nouă că națiunea noastră s-a cimentat pe baza adîncilor transformări ce au avut loc în structura socială a țării. Putem spune cu îndreptățită mîndrie că noua Românie se prezintă ca o țară în permanent progres, cu o economie socialistă viguroasă și o cultură înfloritoare. Ea este o țară în care se înfăptuiește țelul suprem al întregii activități a partidului — ridicarea bunăstării celor ce muncesc. Succesele noastre constituie expresia cea mai fidelă a justeței politicii Partidului Comunist Român care aplică în mod creator principiile marxism-leninismului la condițiile concrete ale țării și reflectă interesele vitale ale poporului.

Cu ani și ani în urmă, în concertul popoarelor lumii, România nu-și putea face auzită vocea, decît rar și nu la intensitatea cuvenită. Necunoscută pe multe zone ale globului sau considerată ca țară înapoiată, țara noastră trăiește astăzi satisfacția recunoașterii prestigiului ei pe plan internațional. Realizările de importanță istorică dobîndite în ultimele două decenii au atras asupra ei privirile întregii lumi. Legăturile diplomatice, economice și culturale cu zecile de state au înscris-o în circuitul mondial. Poziția țării noastre în rezolvarea diferitelor probleme internaționale, contribuția ei fermă și creatoare au sporit prestigiul românesc. Faptul că la actuala sesiune a Adunării Generale a O.N.U. a fost ales președinte ministrul afacerilor externe al Republicii Socialiste România demonstrează cu prisosință prețuirea ce este acordată țării noastre, politicii sale închinată păcii și înțelegerii între popoare. România nu mai fiinţează ca o țară situată „undeva" în Balcani, cum era cotată în trecut, pe unele meridiane. Locul ei este bine cunoscut. Îl cunosc cei ce vorbesc despre țara noastră, îl cunosc sutele de mii de turiști și oaspeți de tot felul care ne

vizitează și care pleacă cu cele mai bune impresii despre tot ceea ce au întîlnit pe meleagurile românești.

Cea de-a douăzecea aniversare a instaurării Republicii Socialiste România este întîmpinată de oamenii de artă cu succese remarcabile. Între ei se numără și cei ce-și dedică munca lor pe tărîm muzical. Nu de mult, în capitala țării noastre a avut loc o nouă ediție a Concursului și Festivalului internațional „George Enescu", manifestare ce se bucură de mare prestigiu. Ca și la precedentele ediții, spre București s-au îndreptat forțe artistice din țări aflate la mari distanțe între ele, dar care au venit să aducă omagiul lor marelui muzician, compatriotul nostru. Muzica lui Enescu, ca și sculptura lui Brâncuși, face ocolul lumii. O dată cu aceasta, circulă și valorile contemporane ale muzicii românești, căci compozitorii noștri au reușit să dea în ultimii douăzeci de ani, lucrări de înaltă ținută artistică. Douăzeci de ani de Republică, evenimentul ce se înscrie între aniversările glorioase din acest an, a fost întîmpinat cu entuziasm de către compozitori care și-au îndreptat forțele creatoare spre realizarea de opere în toate genurile, inspirate de realitățile zilelor noastre.

Compozitorii și interpreții din jurul arcului carpatin au primit cununile de lauri ale numeroaselor concursuri de peste hotare, iar formațiile muzicale simfonice și folclorice au binemeritat aplauzele spectatorilor, ori pe unde au călătorit. Condițiile optime asigurate artei muzicale i-au permis să-și adauge carate noi valorii sale și în același timp să-i asigure perspectivele unei dezvoltări din ce în ce mai fructuoase.

Pășim cu încredere înainte, dornici să contribuim cu toate puterile și talentul la continua înflorire a artei noastre noi, socialiste.

Sinteze

de Vasile Tomescu

Cultura muzicală românească a devenit în anii Republicii un fenomen ce se desfăşoară multilateral şi ascendent. La baza dezvoltării activităţii de creaţie muzicală şi a artei interpretative stau principiile cuprinse în documentele de partid, indicaţiile date cu prilejul întîlnirilor conducătorilor de partid şi de stat cu oamenii de cultură şi artă. Mai mult ca oricînd se constată afirmarea deplină a talentelor aparţinînd tuturor generaţiilor, efervescenţa căutărilor artistice, efortul rodnic pentru îmbogăţirea artei muzicale cu realizări corespunzătoare cerinţelor spirituale ale omului de azi.

Succesele obţinute de poporul nostru în opera de desăvîrşire a construcţiei socialismului, grija partidului şi a statului pentru înflorirea culturii în ţara noastră, creşterea prestigiului artei româneşti peste hotare şi-au căpătat o vie expresie şi în activitatea muzicienilor. A crescut nivelul conştiinţei artistice şi cetăţeneşti, s-a instaurat un accentuat spirit de răspundere profesională, s-au dezvoltat metodele dezbaterii şi rezolvării colective a problemelor vieţii şi creaţiei muzicale. Artiştii, creatorii au simţit an de an îmbunătăţirea condiţiilor activităţii lor, realizarea unui climat favorabil progresului în toate sectoarele culturii muzicale. Viaţa a confirmat ca justă şi înţeleaptă orientarea dată de partid în problemele artei. Depăşind neajunsurile care s-au manifestat în trecut prin aprecieri înguste, arbitrare ale unor valori de seamă aparţinînd muzicii noastre, prin considerarea unilaterală a experienţei moderne de creaţie, cultura noastră muzicală are astăzi un orizont larg deschis către progresul artistic autentic, către înflorirea neîngrădită a tuturor talentelor.

Creaţia muzicală s-a îmbogăţit cu lucrări în diferite genuri de la cîntecul coral, de masă şi muzica uşoară pînă la concert, simfonie, operă, operetă, formele ample vocal-simfonice, muzică de cameră. Cele mai valoroase dintre acestea exprimă convingător şi nuanţat universul sufletesc al omului de azi, reflectînd afinităţile, idealurile, capacitatea de apreciere a publicului contemporan, realizînd acea necesară comuniune între muzician şi iubitorul muzicii. Afirmarea neîngrădită a tuturor predilecţiilor stilistice a dus la îmbogăţirea orizontului creaţiei noastre cu lucrări care presupun un public aflat pe variate trepte de iniţiere muzicală şi totodată stimulează abordarea unui larg conţinut tematic. Rezultatul firesc al eforturilor colective desfăşurate în cadrul Uniunii compozitorilor (prin activitatea birourilor de creaţie, a cenaclelor, a dezbaterilor speciale pe teme de orientare) este sporirea exigenţei faţă de valoarea expresivă a muzicii, faţă de nivelul tehnic şi stilistic al noilor creaţii. S-a urmărit aprofundarea aspectelor vieţii contemporane din patria noastră, adîncirea pe plan artistic a tematicii legate de istoria naţională, de folclor, de tradiţiile culturii româneşti. Lărgirea contactului între compozitorii români şi cei de peste hotare a avut consecinţe pozitive asupra experi-

enței creatorilor noștri înlesnind cunoașterea și prețuirea muzicii românești pe plan universal.

Muzicienii care activează astăzi prezintă în cadrul aspirațiilor estetice comune, al moștenirii folclorice și de școală de creație unice, o diversitate de stiluri și modalități de exprimare fără precedent în istoria muzicii noastre. Creația muzicală românească se afirmă în mod proeminent și original în vasta mișcare artistică a zilelor noastre, bucurîndu-se, prin orientarea estetică și prin lucrările cele mai reprezentative, de un prestigiu crescînd. Din perimetrul ei de manifestare sînt excluse simptomele critice ale unor exagerări în sensul ermetizării, al abstractizării excesive a muzicii ori, invers, al îngustării tematice și tehnico-expresive. Progresul autentic al muzicii noastre este confirmat prin interesul și prețuirea pe care le arată noilor creații publicul românesc și specialiștii de peste hotare. Integrarea cu competență și originalitate creatoare a compozitorilor noștri în problematica estetică și tehnic-stilistică a muzicii contemporane stimulează progresul artei interpreților și solicită pe ascultători să-și lărgească posibilitățile de înțelegere și apreciere. Se realizează astfel o evoluție multilaterală a domeniilor de cultură muzicală, fenomen propriu culturii noastre socialiste, și se asigură dezvoltarea armonioasă a factorilor care o reprezintă.

Aspirații nobile, umaniste, idei generoase, optimiste, exprimare logică și clară, limbaj viguros și dinamic — iată ce caracterizează creația noastră în ansamblu. Procesul de continuitate se îngemănează strîns și permanent cu acela de reînnoire. Dacă se mențin modalități tradiționale ale structurii muzicii (operă, simfonie, concert, sonată, cantată), dacă rămîn viabile genuri consacrate (rapsodie) acestea sînt pătrunse de o gîndire și sensibilitate nouă, de un suflu modern. În continuu fecundă se dovedește sinteza între substanța fără de moarte a melosului folcloric și tehnica inovatoare de creație. Efortul spre reînnoire pe baza solidă a tradiției conferă muzicii românești contemporane o amprentă specifică, o personalitate sesizată cu prilejul competițiilor internaționale (festivaluri, concursuri de creație, concerte, audiții).

În procesul complex al dezvoltării genurilor, apar desigur trăsături contradictorii, se manifestă viziuni creatoare larg diversificate, inerente vieții însăși în continuă transformare, mersului impetuos spre maturizare, spre creștere. Conștiința artistică, talentul, dorința de progres și spiritul de colegialitate intervin activ pentru autentica finalizare a eforturilor de creație.

În dinamica înfloririi creației noastre, genurile care folosesc un text literar sau au la bază un libret, definesc cu forță specifică trăsăturile artei naționale și totodată sensibilitatea și concepția caracteristică vremurilor pe care le trăim. Transfigurînd muzical valori proprii limbii române, transpunînd idei și acțiuni dramatice, epice, satirice, cîntecul coral, muzica vocal-simfonică și creația pentru teatrul liric exprimă cu maximum de plasticitate teme de amplă rezonanță socială, aspecte ale prefacerilor care schimbă lumea contemporană într-una mai bună.

Cel mai nobil și cel mai dinamic dintre aceste genuri, cîntecul de masă și muzica corală reflectă ca o adevărată cronică vie esența vremurilor noastre. Compozitorul și poetul transpun într-o vibrație unică sentimentele și ideile care însuflețesc masele largi de constructori ai orînduirii socialiste, tineretul expansiv plin de energie însorită. Cîntecul de masă contribuie cu excepțională promptitudine la proslăvirea idealurilor politico-sociale și educativ-patriotice ale fiecărei etape pe care o străbate poporul nostru în avîntul său spre desăvîrșirea construcției socialiste. Împlinind acest nobil țel, genul se primenește el însuși în permanență, îmbogățindu-se cu noile teme ce se conturează la orizontul vieții noi a României, sesizînd și operînd transformări, șlefuiri continue în forma de exprimare literar-muzicală. În creația românească genul are iluștri precursori, începînd de la cîntecul folcloric de luptă socială, cîntece patriotice ale Unirii și ale luptei pentru independență, cîntecele muncitorești revoluționare, pînă la lucrările clasice reprezentative pentru școala muzicală națională create de G. Musicescu, D. G. Kiriac, Gh. Cucu, I. Vidu. Astăzi, ca și în toate momentele istorice ale poporului nostru, cîntecul de masă a trecut de la compozitor și poet în conștiința publicului, devenind cu adevărat cîntecul maselor. Și astfel, exemplul inaripatelor „Pe-al nostru steag", „Tricolorul", „Imnul eroilor", „1 Mai", Cîntecele Griviței și ale Doftanei este continuat de creații care slăvesc eroismul muncii, dragostea pentru partid și pentru republica noastră socialistă, nobila luptă pentru pace și libertatea popoarelor. Creatorii din trecut ai genului au lăsat generațiilor actuale nu numai o bogată experiență de realizare, dar mai ales învățămîntul cel mai de preț : legătura profundă a cîntecului coral cu viața, cu cerințele artistice ale publicului larg. Aici se află credem secretul forței de pătrundere, al viabilității unor cîntece ca „Republică măreață vatră", Dor, doruleț", „Dobroge de aur" de Ion Chirescu, „Steagul partidului" de Matei Socor, „Azi cîntă marile furnale" de Sabin Drăgoi, „Stă de veghe tot pămîntul" de Vasile Popovici, „Dar de nuntă" de Radu Paladi, „Trăiască România socialistă" de Theodor Bratu, „Țară scumpă să trăiești" de Anatol Vieru, „Te cînt partid" de Mircea Neagu, „Țara holdelor bogate" de Hilda Jerea, al atîtor cîntece pionerești, cîntece pentru armata noastră, cîntece de excursie. Aria cuprinzătoare a creației corale se împlinește cu lucrările destinate ansamblurilor profesionale bazate pe o expresivă desfășurare polifonică, pe o tehnică a scriiturii confirmată printre cele mai avansate din zilele noastre. Am putea cita asemenea lucrări ale compozitorilor Paul Constantinescu,

Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Doru Popovici, Theodor Bratu, Sergiu Sarchizov, Liviu Comes, Cornel Țăranu, Gheorghe Costinescu, Ovidiu Varga.

Din mugurii creației de cîntece de mase, care dădeau glas entuziasmului de reconstrucție a țării din etapa ce a urmat Eliberării de sub jugul fascist, au răsărit și primele cantate, în caracterul unor suite coral-vocale cu acompaniament. Apoi, primele lucrări propriu zise în acest domeniu, sub formă de suită, alcătuite pe o temă mobilizatoare de bază, au apărut cu prilejul Săptămînii muzicii românești din anul 1951. De atunci, ca urmare a eforturilor perseverente și a muncii însuflețite desfășurate la Uniunea compozitorilor pentru atragerea către acest gen a unui număr cît mai mare de creatori, către clarificarea problemelor de conținut și realizare, de colaborare între autorii textului și muzicii, creația s-a îmbogățit treptat cuprinzînd o multilateralitate de genuri și angrenînd reprezentanți ai tuturor generațiilor.

Dacă în anii trecuți avîntul deosebit al creației vocal-simfonice, legat de sărbătorirea unor mari evenimente ale istoriei patriei noastre a avut remarcabile rezultate, se poate considera că astăzi abordarea genului a devenit o acțiune ce caracterizează activitatea componistică, de la tinerii absolvenți ai conservatoarelor pînă la maeștrii cu îndelungată experiență.

În vasta creație existentă se impune sistematizarea pe subgenuri. Ni se prezintă astfel un tablou amplu și variat, de la imnul vocal-coral cu acompaniament, la suită, baladă, poem, cantată, oratoriu, simfonie cu soliști vocali și cor. Apărute în funcție de caracterul tematicii abordate, aceste subgenuri prezintă înlăuntrul lor tot atîtea modalități variate de tratare a temei, de la epica grandioasă, monumentală a frescelor istorice la patetismul involburat al luptei pentru pace ; de la elogiul liric al omului nou cu epocalele sale cuceriri pînă la gingașele trăiri ale copilăriei fericite și libere. Creația vocal simfonică reprezintă totodată un vast laborator în care se experimentează și se consacră cele mai valoroase procedee de exprimare artistică modernă și originală, elocventă pentru stadiul atins de creația românească contemporană.

Coordonate tematice asemănătoare și într-o anumită măsură și stilistice prezintă creația lirico-dramatică, inspirată din trecutul de luptă, din basme și legende, din problematica socială a timpului nostru. Publicul românesc și cel de peste hotare a apreciat creații în domeniul genului inspirat din istoria națională, cum sînt „Ion Vodă cel Cumplit", „Răscoala" de Gh. Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Neamul Șoimărești1or" de Tudor Jarda. Elocvente pentru apropierea autorilor de aspectele istoriei moderne a patriei noastre, de momentele care au pregătit eliberarea și reconstrucția României sînt operele „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, „Pădurea Vulturilor" de Tudor Jarda. Alte lucrări cum sînt „Povestea țapului" de Max Eisicovici, „Motanul Încălțat" de Cornel Trăilescu, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Prometeu" de Doru Popovici și „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu relevă diversitatea tematică și stilistică, evoluția continuă pe care a cunoscut-o genul. Creația de balet se află de asemenea în plin proces de afirmare, de la lucrările „Harap Alb" și „Călin" de Alfred Mendelsohn, „Haiducii" de Hilda Jerea, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac inspirate din tematica istorică, din basme și legende populare, pînă la creații generate de valori ale literaturii naționale și universale cum sînt baletele „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, „Domnișoara Nastasia" de Cornel Trăilescu.

Un vast laborator de creație îl constituie genurile simfonice și de cameră — vocal și instrumental. Deosebit de complexă apare aici relația între concepția și sensibilitatea creatorului, pe de o parte, și preferințele sale stilistice, formația și evoluția sa pe planul Tehnicii componistice.

Lirismul vibrant, patetic, revărsat în melopeie de generoasă inspirație monodică trăiește în paginile poetic-discriptive și pitorești-programatice ale lui Mihail Andricu (simfonii, lucrări de cameră), Sigismund Toduță, (simfonii, Concert pentru orchestră), Marțian Negrea (suite, creații simfonice și de operă), Tudor Ciortea (muzică de cameră), Ion Dumitrescu (Simfonietta, Concert pentru orchestră), Zeno Vancea (cvartete, Concert pentru orchestră), Gheorghe Dumitrescu (poeme, simfonii). Tensiunea interioară a texturilor heterofonice și a bogatelor structuri ritmice își găsește o firească continuare și înnoire în creația lui Theodor Grigoriu (Omagiu lui Enescu, Vis cosmic), Pascal Bentoiu (Luceafărul — poem simfonic, Concerte, Sonata pentru vioară și pian), Dumitru Capoianu (Divertisment, Concert pentru vioară), Cornel Țăranu (lucrări simfonice, lieduri), Gheorghe Costinescu (muzică de cameră), Liviu Glodeanu (lucrări simfonice și concertante). Aspectele unora dintre cele mai subtile elaborări de polifonie lineară din muzica contemporană sînt preluate și duse mai departe în spiritul gîndirii actuale în lucrări ca Simfonii pentru 15 instrumente de Ștefan Niculescu, cantate, lucrări simfonice și instrumentale de Aurel Stroe, Alexandru Hrisanide, în care tehnica îmbinării elementelor improvizatorice, aleatorice, cu cele determinate lărgește aria posibilităților de exprimare artistică. Preocuparea spre sinteze realizate cu personalitate caracterizează drumul unor compozitori ca Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Doru Popovici, în genuri și forme variate, de la concertul instrumental, oratoriu, cantată, pînă la formele muzicale „deschise".

O atenție susținută solicită și dezvoltarea muzicii ușoare, gen cu merituoase realizări, care și-a căpătat popularitate în rîndurile cele mai largi ale publicului, îndeosebi ale tineretului. Se constată creșterea exigențelor față de noile cîntece lirice și piesele de dans, ridicarea continuă

a calității și originalității melodiei, îndepărtarea aspectelor stereotipe în elaborarea textelor poetice, interpretarea cu gust autentic și cultură a genului. Sfera cîntecelor satirice, de excursie, a cîntecelor pentru tineretul cu cele mai diverse preocupări se află în plin proces de îmbogățire cu noi creații.

Activitatea teoretică-muzicală cunoaște un apreciabil avînt. Volume și studii de estetică și analiză a creației, monografii dedicate culturii muzicale naționale, lucrări cu caracter de inițiere muzicală, studii apărute în publicații de specialitate cu caracter periodic în reviste și în presa zilnică dovedesc creșterea pregătirii profesionale și ideologice a autorilor. Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu", prima confruntare internațională mai largă la care au participat muzicologii noștri, a subliniat capacitatea acestora, — alături de seziunile științifice organizate de Uniunea compozitorilor, conservatoare, institutele Academiei R.S.R.

În viața noastră muzicală un loc important îl ocupă arta interpretativă care a înregistrat, de asemenea, în ultimii ani succese de seamă. Atît sub aspectul creșterii măiestriei interpretative, cît și sub cel al îmbogățirii repertoriului cu lucrări reprezentative, ale veacului al XX-lea, viața noastră muzicală a cunoscut realizări fără precedent. În prezent, tabloul vieții muzicale românești se prezintă ca o puternică și variată desfășurare de forțe artistice. Ea cuprinde numeroase centre din țară unde activează filarmonici, teatre muzicale, ansambluri de cîntece și dansuri. Turneele din ultimii ani ale formațiilor artistice, ale soliștilor și dirijorilor au confirmat drumul ascendent al culturii noastre muzicale. Tot mai des și mai viu se vorbește despre prezența artei noastre muzicale, tot mai numeroase și importante sînt distincțiile obținute de soliștii și ansamblurile românești la concursurile și festivalurile de peste hotare. De aprecieri dintre cele mai elogioase se bucură pe plan internațional Festivalul și Concursul „George Enescu", la care participă personalități și formații muzicale de prestigiu din multe țării ale lumii, alături de interpreți români.

Perspective luminoase se deschid tot mai puternic culturii muzicale în condițiile înălțării României Socialiste pe noi trepte ale propășirii economice și social-culturale. Directivele aprobate de Conferința națională a P.C.R. din luna aceasta constituie o importantă etapă spre îndeplinirea obiectivelor trasate de Congresul al IX-lea al Partidului nostru. Alături de întregul popor, muzicienii își vor aduce întreaga lor contribuție punîndu-și tot talentul și forța lor creatoare în slujba înfloririi Republicii Socialiste România, în slujba înfloririi culturii și artei românești.

Șantier de creație

Reflectată în numeroase opere de artă, muzicale, literare, plastice, viața nouă a poporului român a constituit una din marile teme de inspirație pentru artiștii noștri. Evenimentele de seamă desfășurate de-a lungul anilor și-au găsit ecou în multe lucrări muzicale de valoare, de la amplele oratorii pînă la miniaturale piese vocale sau instrumentale. Apropierea aniversării a două decenii de la proclamarea Republicii nu putea să nu trezească un puternic interes printre compozitori. Un număr de creații inspirate din această tematică au căpătat forma definitivă, altele sînt încă în perioada de elaborare. Spicuim dintre creațiile compuse cu acest prilej cîteva din cele mai semnificative. Mihail Andricu a terminat, de curînd, un *Poem pentru orchestră,* dedicat aniversării Republicii, lucrare cu un pronunțat caracter festiv, în care intonațiile cîntecului popular generează o construcție simfonică amplă. Tot dintre piesele simfonice face parte și *„Muzica festivă"* scrisă de Ștefan Zorzor, partitură străbătută de un autentic elan tineresc. Folosind ca motiv de inspirație cîteva versuri ale lui Tudor Arghezi, un alt tînăr compozitor, Mihai Moldovan, a conturat în „Cantata" *Cîntare Omului"* chipul luminos ale oamenilor de pe meleagurile noastre, oameni care construiesc cu mîndrie și curaj viitorul Patriei socialiste. În domeniul muzicii de cameră remarcăm un ciclu de lieduri pentru bariton și pian închinat Republicii, de Liviu Dandara. Intitulat *„Columne"*, ciclul folosește versurile poetului Dragoș Vrînceanu. Menționăm dintre liedurile acestei suite : *Țara spicelor și scînteilor, Carul de foc, Maeștrii cîntăreți,* piese unite printr-o singură idee centrală, oglindind aspecte deosebite ale realității zilelor noastre. Sînt de notat printre lucrările înscrise în proiectele de creație piesa simfonică *„Ode"* de Anatol Vieru, *Uvertura Festivă* de Gheorghe Costinescu, *Poemul pentru cor, recitator și orchestră* de Gheorghe Dericțeanu.

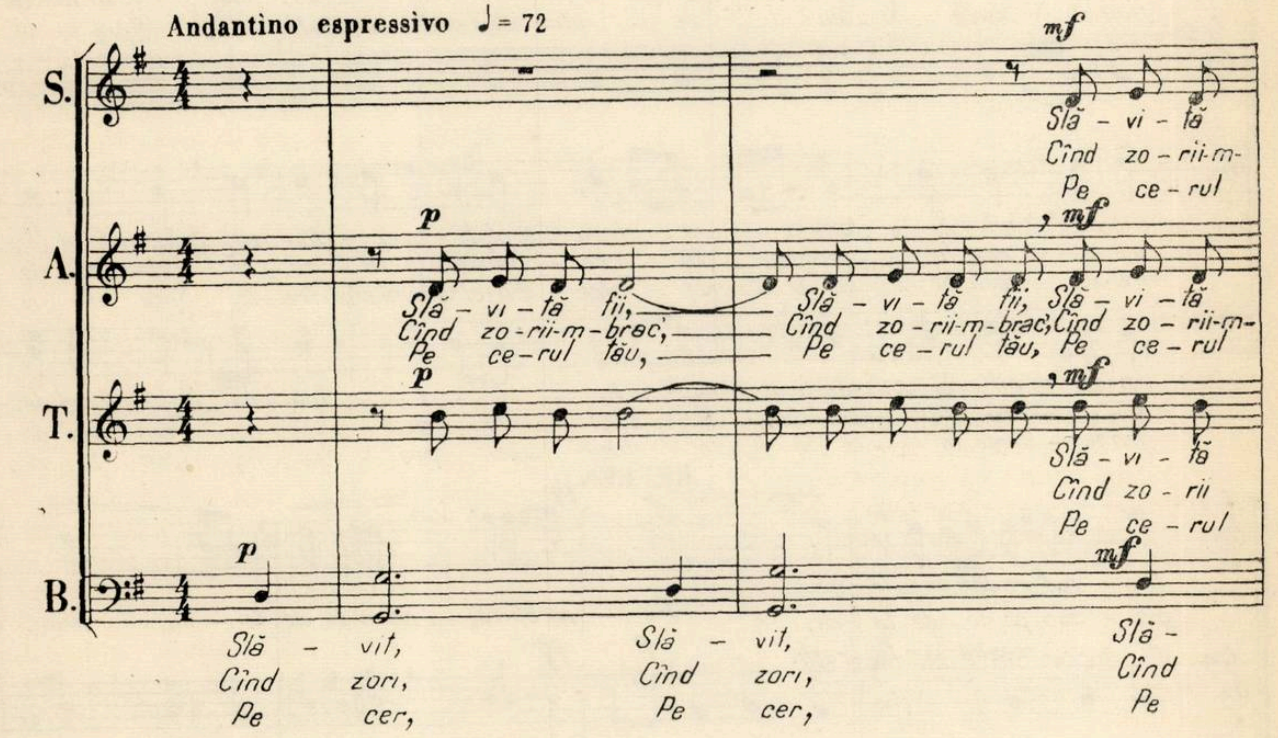
Cîntecul de mase a însoțit mereu etapele de evoluție a vieții țării noastre. Ca și în trecut, compozitorii de muzică corală au dat o atenție deosebită mijloacelor expresive, atît de accesibile, ale acestui gen. Dintre lucrările prezentate pînă acum citățm *Republică, drum de victorii,* de Constantin Palade, pe versuri de Constantin Salcia și *România, țara mea,* de Claudiu Negulescu, pe versurile poetului Ștefan Tita. Un loc aparte îl ocupă mica baladă pentru cor mixt intitulată *Patria,* compusă de Teodor Bratu pe versuri proprii. Tematica aniversării Republicii este prezentă și în activitatea compozitorilor de muzică ușoară și pentru formații de fanfară.

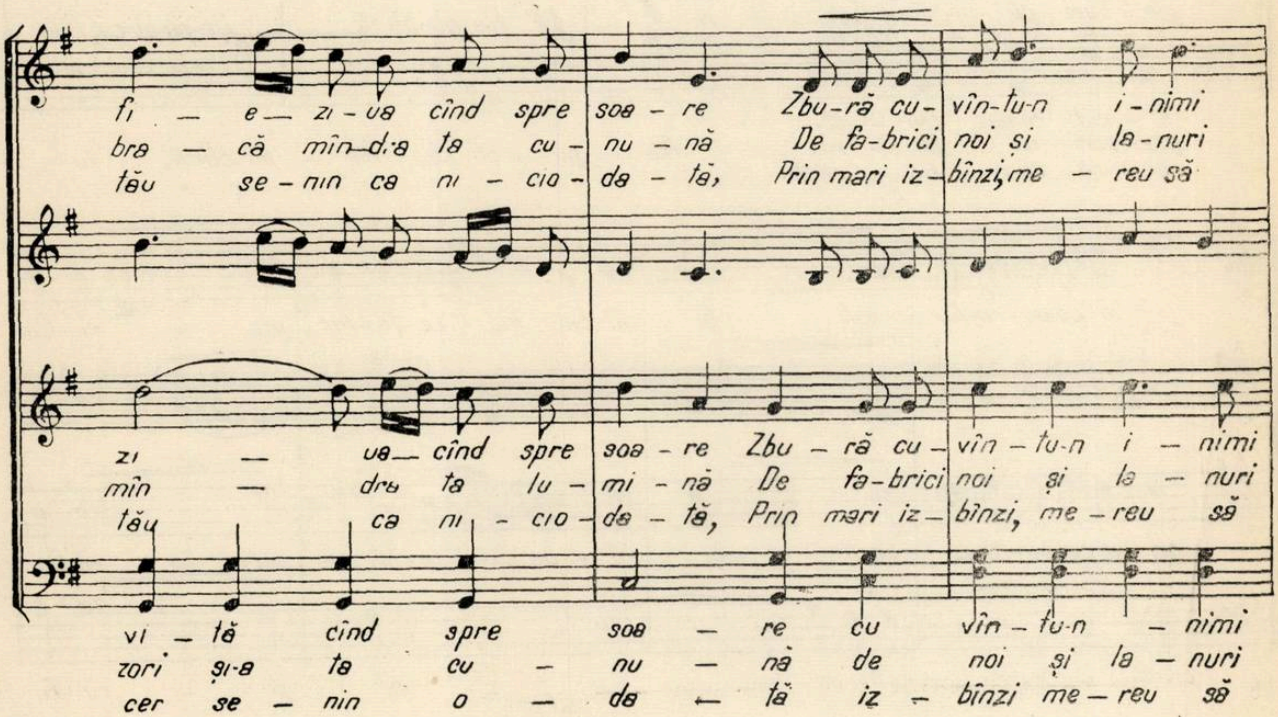
GR. CONSTANTINESCU

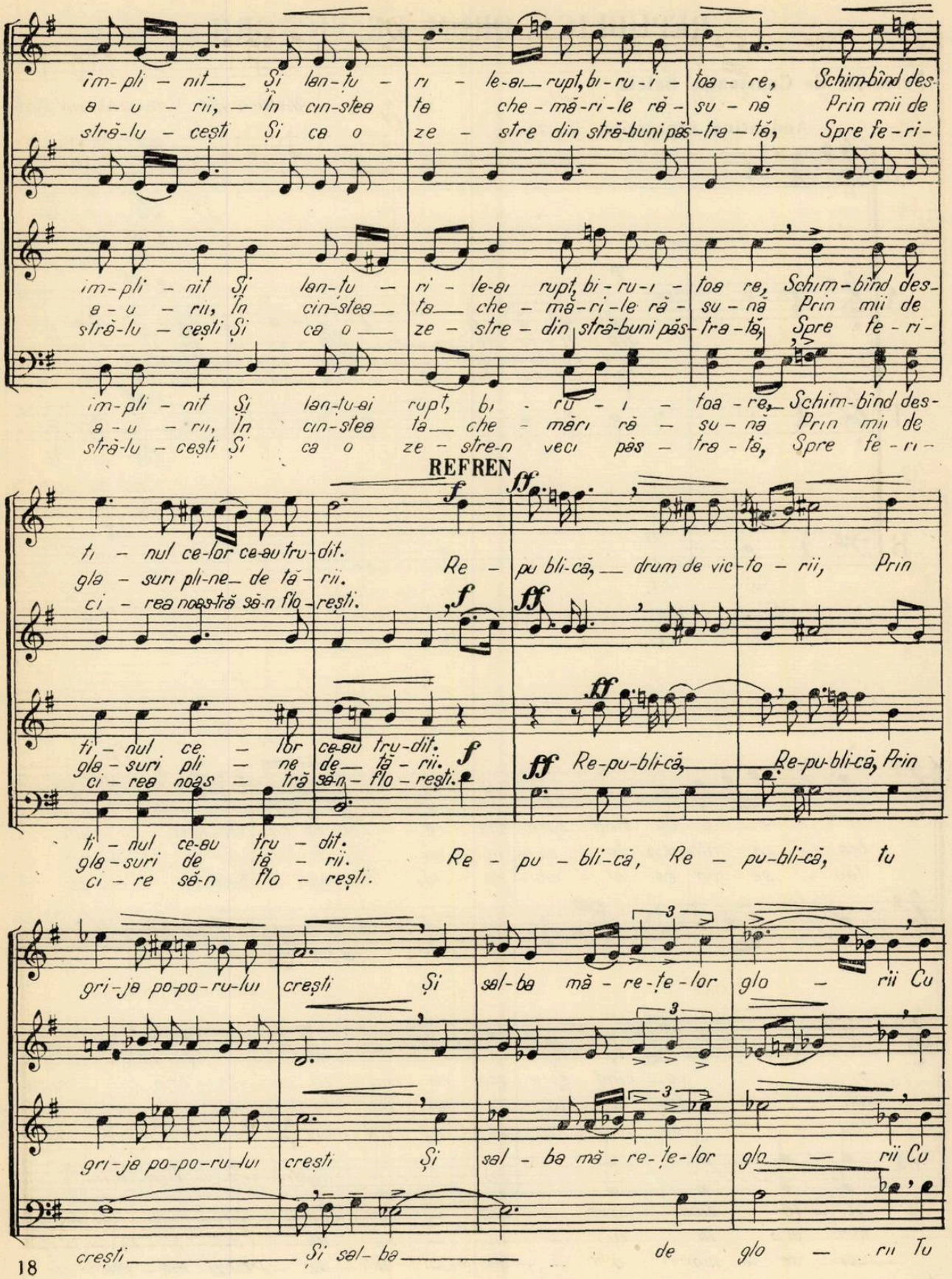
REPUBLICĂ, DRUM DE VICTORII

Versurile de Constantin Salcia

Muzica de Constantin Palade







îm-pli - nit Și lan-țu - ri - le-ai rupt, bi-ru-i - toa - re, Schim-bînd des-
a - u - rii, În cin-stea ta che - mă-ri-le ră - su - nă Prin mii de
stră-lu - cești Și ca o ze - stre din stră-buni păs-tra - tă, Spre fe-ri-

îm-pli - nit Și lan-țu - ri - le-ai rupt, bi-ru-i - toa re, Schim-bînd des-
a - u - rii, În cin-stea ta che - mă-ri-le ră - su - nă Prin mii de
stră-lu - cești Și ca o ze - stre - din stră-buni păs-tra - tă, Spre fe-ri-

îm-pli - nit Și lan-țu-ai rupt, bi - ru - i - toa - re, Schim-bînd des-
a - u - rii, În cin-stea ta che - mări ră - su - nă Prin mii de
stră-lu - cești Și ca o ze - stre-n veci păs - tra - tă, Spre fe-ri-

REFREN

ti - nul ce-lor ce-au tru-dit.
gla - suri pli-ne de tă - rii.
ci - rea noas-tră să-n flo - rești.

Re - pu bli-că, drum de vic-to - rii, Prin

ti - nul ce - lor ce-au tru-dit.
gla - suri pli - ne de tă - rii.
ci - rea noas - tră să-n flo - rești.

Re-pu-bli-că, Re-pu-bli-că, Prin

ti - nul ce-au tru - dit.
gla - suri de tă - rii.
ci - re să-n flo - rești.

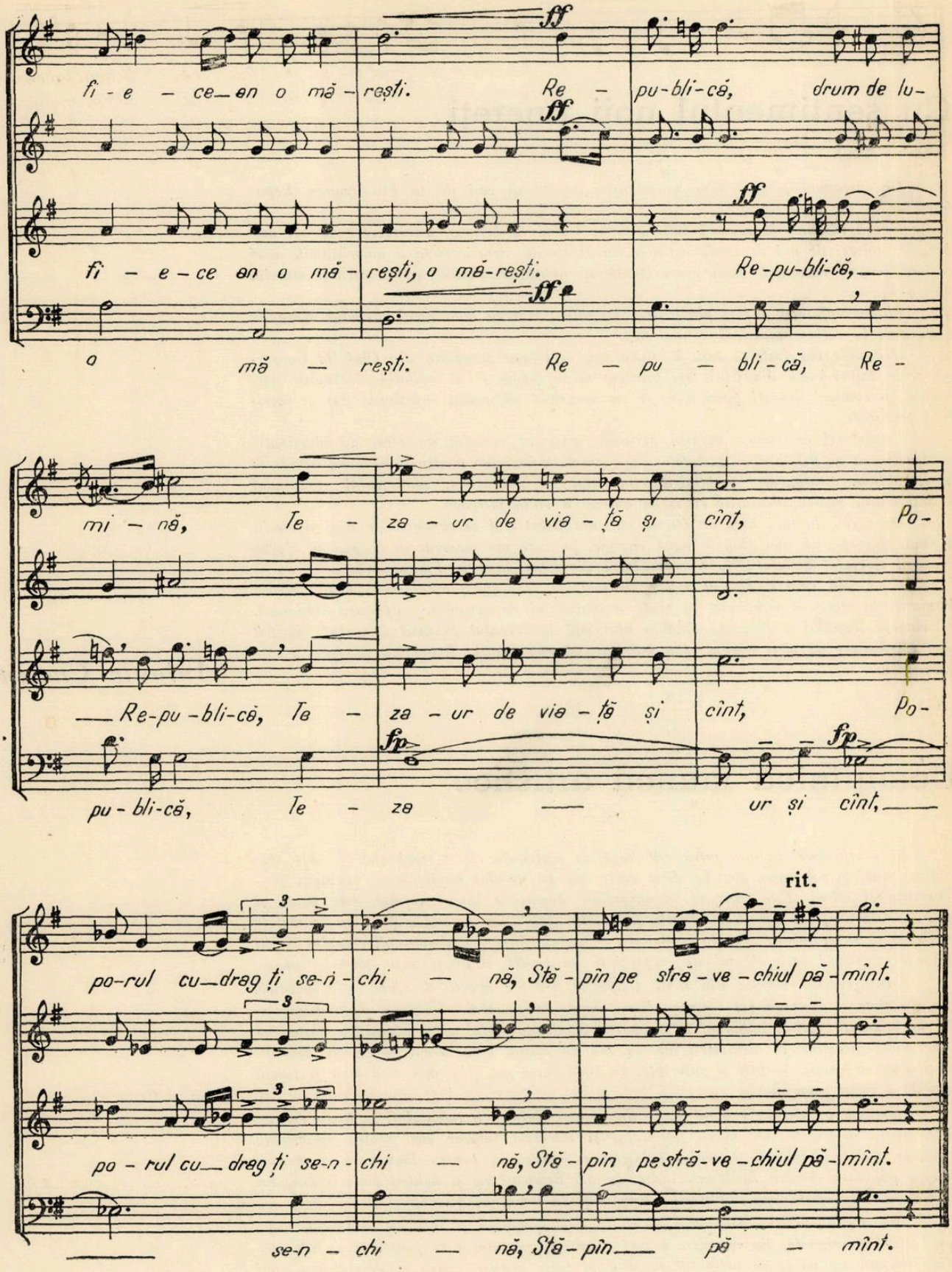
Re - pu - bli-că, Re - pu-bli-că, tu

gri-ja po-po-ru-lui crești Și sal-ba mă - re-ți-e-lor glo - rii Cu

gri-ja po-po-ru-lui crești Și sal - ba mă - re-ți-e-lor glo - rii Cu

crești Și sal-ba de glo - rii Tu

18


fi - e - ce_en o mă - rești. Re - pu-bli-că, drum de lu-
fi - e - ce en o mă - rești, o mă-rești. Re-pu-bli-că,
o mă — rești. Re — pu — bli - că, Re -
mi — nă, Te - za - ur de via - ță și cînt, Po-
Re-pu-bli-că, Te - za - ur de via - ță și cînt, Po-
pu - bli-că, Te - za — ur și cînt,
rit.
po-rul cu_drag ți se-n - chi — nă, Stă - pîn pe stră - ve - chiul pă - mînt.
po - rul cu_ drag ți se-n - chi — nă, Stă - pîn pe stră - ve - chiul pă - mînt.
se-n - chi — nă, Stă - pîn_ pă — mînt.

Cu sentimentul noii tinereți

Ce înseamnă pentru mine aniversarea de 20 de ani de la proclamarea Republicii?

Ca să răspund la această întrebare, ar trebui să privesc, retrospectiv, la cei mai bine de șaizeci de ani de trudă artistică, la eforturile, entuziasmele și amărăciunile unei cariere care a însemnat, dacă vreți, pionierat, apostolat artistic, ca și cariera marelui nostru Enescu.

Pionieratul meu a fost pionieratul propășirii culturii simfonice, *adevărat semn de maturitate în cultura muzicală a unei țări.*

Ori unde am fost, la Iași, la București, la Opera maghiară din Cluj, la Conservator, la Filarmonica din Cluj, am încercat să încropesc și să consolidez formații simfonice, în condiții deseori potrivnice, ce au necesitat nu numai entuziasm, dar și sacrificii personale.

Pentru cei ce cunosc această perioadă grea, ce necesită un efort de imaginație pentru tinerii de azi, e ușor de înțeles ce a putut să însemne pentru mine noua orînduire a Republicii. Sentimentul împlinirii eforturilor de totdeauna, sentimentul sprijinului și interesului pentru idealurile ce m-au animat o viață întreagă.

De aceea, la mai bine de 60 de ani, am putut trăi sentimentul de a fi dobîndit o nouă tinerețe, un nou elan, o nouă energie, pe care am încercat să le pun în slujba educării tinerelor generații, la Conservatorul din Cluj, apoi la Filarmonică.

Cînd văd cum a crescut sub ochii mei, în abia doisprezece ani, această tînără formație, în stare să marcheze, în toate sectoarele ei de activitate (orchestră simfonică, de cameră, cvartet) o prezență unanim apreciată la recentul Festival „Enescu", nu pot uita că, înainte de a fi copilul meu îndrăgit, ea este creația Republicii pe care o sărbătorim azi.

Antonin Ciolan

Demnitatea muncii artistice

În avuția unei națiuni intră atît bogățiile materiale cît — mai ales — cele spirituale. Aur, petrol, grîu, fier pe de-o parte, iar pe de-alta înțelepciune, hărnicie, perseverență și talent. Este bine să ai zăcăminte bogate și lanuri întinse, este poate și mai bine să ai forță spirituală. Pămîntul Greciei antice nu ascundea prea multe metale prețioase și nici solul nu era din cale-afară de darnic, însă geniul oamenilor acelor vremi a creat o cultură care, de milenii, reprezintă un model al organizării spiritului uman.

Între creațiile omului din toate timpurile, un loc aparte îl ocupă cele artistice. Ele glăsuiesc — într-un fel — mai direct decît știința, mai nemijlocit decît filozofia. De la inimă la inimă, îmbinînd în proporții ideale concretul materialului cu abstractul structurilor, prinzînd în alcătuirea lor, ca sub un cristal transparent, noian de gînduri, sentimente, aspirații, bucurii și suferințe. În fond, arta este cea mai complexă și fidelă oglindă a vieții oamenilor.

România a avut în general parte de această dăruire a talentului, în toate epocile și la toate nivelurile. De aceea admirația și interesul tuturor atît pentru mînăstirile secolelor XV și XVI cît și pentru arhitectura țărănească, pentru Enescu ca și pentru muzica populară, pentru Luchian, Andreescu ori Brâncuși ca și pentru pictorii anonimi ai icoanelor pe sticlă sau cioplitorii necunoscuți în lemn ori piatră.

Densitatea apariției talentelor mari nu este constantă și nici nu evoluează după vreo curbă previzibilă. Ea variază; e tot ce putem constata. Este însă cert că ultimele două decenii au văzut în orizontul muzical al țării noastre ivirea și desvoltarea unui număr neobișnuit de talente noi, odată cu afirmarea deplină a artiștilor formați ante-

rior. Apariția talentelor este una, valorificarea lor este însă cu totul altceva, și tocmai în această ordine de idei trebuie să constatăm că abundența de oameni dăruiți a venit într-un timp cînd ei aveau posibilitatea să se manifeste cu maximum de eficiență. A fi compozitor — și în general muzician — a încetat să mai fie o ciudățenie, privită cînd cu dispreț, cînd cu amuzament; a-ți găsi rostul vieții în construcția culturală a țării tale a devenit normal, apreciat, demn. Poate tocmai în această demnitate regăsită a muncii intelectuale și artistice a constat faptul cel mai caracteristic în înflorirea culturală a acestor două ultime decenii — și asupra acestui aspect aș propune să zăbovim cu gînduri recunoscătoare la ceasul marilor aniversări.

Pascal Bentoiu

Urmînd marile idealuri ale Patriei

Făcînd parte din generația care și-a început formarea profesională în anii noii noastre orînduiri, pot afirma că noi — oamenii acestei generații — am crescut și ne-am desăvîrșit profesional odată cu instituțiile de care sîntem organic legați.

În ce mă privește, activînd în acești ani atît în cadrul Radioteleviziunii, al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, al Filarmonicii bucureștene și al filarmonicilor din țară, cît și pe tărîmul creației componistice, am luat parte la toate frămîntările și prefacerile ultimelor două decenii, împletindu-mi activitatea cu eforturile întregii țări, pentru o viață artistică la nivelul cerut de contemporaneitate.

Datorită impulsului uriaș pe care l-a cunoscut creația de artă a României noi, au apărut numeroase lucrări românești care implicau înalta îndatorire morală din partea noastră de a fi făcute cunoscute atît în țară cît și peste hotare.

Am căutat să răspund acestor solicitări în numeroase turnee întreprinse, atît cu Filarmonica „George Enescu" cît și individual. Iar dacă am reușit să atrag atenția publicului străin asupra creației românești, o consider ca un succes al fenomenului de artă românesc care se bucură astăzi, peste tot în lume, de o binemeritată prețuire.

Privind retrospectiv realizările muzicii românești din ultimele două decenii, avem satisfacția să constatăm că ele s-au aliniat eforturilor din toate domeniile de activitate ale țării, și socotim că în fața noastră se deschide un drum ce solicită sporirea necontenită a eforturilor noastre. Avem perspective luminoase pentru mari realizări — iar sărbătorirea de astăzi trebuie să constituie un imbold pentru toți: o muncă fără preget, seriozitate și probitate profesională, atașament pentru idealurile mari ale patriei.

Mircea Basarab

O vie rezonanță în concertul omenirii

Douăzeci de ani de existență a Republicii sînt pentru muzica românească egali cu tot atîția ani de înflorire continuă. De la istoricul act al întemeierii și pînă astăzi, gîndirea componistică a cunoscut o efervescență fără egal.

Realizările pot fi măsurate la această scară.

Sînt anii în care compozitorii de vîrste diferite și-au găsit adevărata lor menire, contribuind conștient și cu entuziasm la diversificarea coordonatelor și adîncirea semnificațiilor proprii culturii muzicale românești.

Sînt anii în care muzicologia românească a devenit o realitate.

Sînt anii în care partitura muzicală a văzut într-un ritm vertiginos lumina tiparului.

Două decenii, în care talentele tinere s-au ivit într-o măsură necunoscută înainte, îmbucurătoare, anii în care dorințele de progres și de potențare a măiestriei artistice s-au putut împlini și s-au împlinit. Este condiția tradiției, a permanentei dezvoltări, a statornicirii de autentice valori.

Muzica românească, creată în acest timp, a răsunat şi răsună prin cîntul orchestrelor simfonice şi al corurilor de pe întregul cuprins al ţării. La fel, ea se afirmă în marele concert al omenirii, tot mai puternic, cu rezonanţe tot mai vii.

La toate ceasurile zilei, muzica românească este purtată de undele radiofonice spre casele oamenilor de pretutindeni, spre inimile lor.

Muzica îşi îndeplineşte astfel rostul ei de preţ, îndeplinindu-şi funcţiunea ei etică, chemarea ei socială.

Wilhelm Berger

Izvor de neîntrerupte succese

În ce consideraţi că rezidă avîntul nemaiîntîlnit al artei interpretative româneşti pe parcursul celor două decenii de existenţă a Republicii ?

M.C. : *Descătuşînd avîntul creator al poporului în toate domeniile vieţii economice, sociale şi spirituale, Republica a deschis largi porţi de afirmare a talentelor, care, în condiţiile noii societăţi, au putut contribui astfel la înflorirea artei, ştiinţei şi culturii româneşti, ducînd mai departe, îmbogăţite, firele tradiţiilor noastre artistice. Izvorînd din moştenirea înaintaşilor, noua şcoală românească de muzică dezvoltă geniul poporului român concretizat în lucrări valoroase, apreciate în ţară şi peste hotare, în lumea muzicală internaţională. Pe de altă parte, tînăra generaţie de interpreţi, îndrumată cu grijă şi competenţă, poartă cu cinste faima ţării noastre peste hotare.*

Generaţia de muzicieni care şi-a dezvoltat personalitatea în aceşti 20 de ani a beneficiat de un neprecupeţit sprijin acordat de Partidul şi Guvernul nostru tuturor acelora care şi-au consacrat eforturile pentru ridicarea culturii româneşti pe noi culmi. În condiţiile noii orînduiri a fost creat un climat deosebit de prielnic creaţiei, factor de mare importanţă în profesiunea de artist. Fiecare succes autentic a fost încurajat, susţinut, apreciat de un public entuziast — aşa încît cel ce se consacră artei simte în fiecare clipă satisfacţia că străduinţele lui se integrează în efortul creator al întregului popor.

Care sînt, după dv., principalele aspecte ale dezvoltării actuale a vieţii noastre muzicale ?

M.C. : *După îndelungi străduinţe am început să culegem roadele unei perioade de acumulare, de căutări înfrigurate, de elaborare a unor modalităţi proprii de exprimare. Şi nici nu putea fi altfel : condiţiile prielnice, unite cu muzicalitatea nativă a poporului nostru, au generat o efervescenţă creatoare pe care ţări cu vechi tradiţii în arta muzicală ne-o invidiază. Există o tînără generaţie de compozitori bine pregătiţi, fecunzi, care preluînd cele mai valoroase realizări ale unei întregi serii de muzicieni, în frunte cu George Enescu, au creat într-un limbaj muzical evoluat dar mereu ancorat în matca stilistică a melosului românesc, lucrări ce azi cuceresc premii la cele mai exigente concursuri internaţionale. Se compune mult şi din ce în ce mai bine, lucrările sînt interpretate în public, comentate în presă şi supuse apoi unei selecţii naturale, singura în măsură să discearnă cu obiectivitate. Publicul reţine şi selectează, discul înregistrează, interpreţii studiază şi recreează apoi în cele mai diverse modalităţi. Instituţiile noastre muzicale îşi fac un punct de glorie din promovarea creaţiilor originale, avînd grijă ca acestea să fie prezentate publicului în condiţiuni cît mai favorabile. Festivalul Internaţional „George Enescu", mai prestigios de la ediţie la ediţie, succesele artiştilor noştri peste hotare, în spectacolele de operă sau concerte, importanţa acordată învăţămîntului muzical în diversele forme şi încă multe alte aspecte fac ca România să fie privită în momentul de faţă ca un loc în care muzica se simte la ea acasă.*

Care credeți că este semnificația succeselor formației corale de cameră „Madrigal" ?

M.C. : *Corul de cameră „Madrigal" mi-a prilejuit satisfacții nebănuite. Gîndit la început ca un element nou în peisajul muzicii de cameră, destul de sărac acum cîțiva ani în formații cu caracter stabil, această formație a devenit pe parcurs un minunat mijloc de experimentare în aplicarea unei tehnici vocale, de emisie și sonoritate, pe un repertoriu preclasic ales în mod premeditat ca „metodă de studiu". Pașii parcurși în direcția însușirii unui stil propriu au dus la abordarea unor lucrări din muzica contemporană. Afirmarea ansamblului s-a produs în mod normal ca urmare a acelui climat propice de care aminteam, la care s-a adăugat, bineînțeles, și munca — aș putea spune eroică — a entuziaștilor membri ai corului. Prezența acestei formații la cea de a III-a ediție a concursului Internațional „George Enescu", concertele din sala Radioteleviziunii, discurile editate la Electrecord, au fost imbolduri spre noi performanțe care n-au întîrziat să se arate : din 1964 și pînă în prezent corul „Madrigal" a participat la 11 festivaluri internaționale, în țară și străinătate iar, reinvitarea formației la Festivalurile „Primăvara la Praga" și „Sagra Umbra di Perugia" sînt dovezi ale felului în care a fost reprezentată arta corală românească în aceste competiții de mare prestigiu.*

În perspectivă, prevedem în primul rînd desăvîrșirea acestei tehnici dobîndite cu prețul unor mari eforturi și adaptarea ei în vederea executării lucrărilor scrise de compozitorii noștri special pentru „Madrigal". Un succes în această direcție l-a constituit, cred, prezentarea la recenta ediție a Festivalului „George Enescu" a „Scenelor nocturne" de Anatol Vieru. Paralel vom continua cu includerea în repertoriu a celor mai reprezentative compoziții din creația înaintașilor noștri, din comorile muzicii vechi, precum și a unor lucrări contemporane din literatura universală. Ne așteaptă, de asemenea, un an în care vom apărea pentru prima dată în fața publicului englez și american precum și cîteva concerte în R. F. a Germaniei. Așteptăm cu încredere aceste confruntări, conștienți de responsabilitatea noastră dar și convinși că o muncă temeinică de pregătire nu ne va dezamăgi niciodată. Consider în mod deplin „Madrigalul" ca un rod specific climatului creator al vieții noastre noi.

Ce linii directoare distingeți în activitatea primei noastre scene lirice și în ce măsură corespund ele exigențelor actuale ?

M.C. : *Opera Română, atît prin tradiția glorioasă pe care trebuie s-o slujească, cît mai ales prin faptul că are menirea de a reprezenta stadiul actual al dezvoltării artei noastre lirice, valoarea școlii românești de canto, concepțiile regizorale, creația originală în primul rînd, — este o instituție a cărei activitate nu se poate desfășura în afara unei judicioase organizări a muncii pe criterii profund științifice. Convinși de acest adevăr am încercat în stagiunea aceasta o repartizare mai judicioasă a spectacolelor și a premierelor, stabilind zilnic, în intervalul 11 octombrie 1967 — 30 iunie 1968, ce lucrare se reprezintă, ce interpreți vor apărea în rolurile principale, la ce date vor fi prezentate premierele anunțate. Nu a fost un lucru ușor, mai ales că nu exista un precedent, dar azi, pliantul stagiunii, tipărit și difuzat, cuprinzînd și numele oaspeților străini care vor apare în cadrul spectacolelor noastre, precum și ciclurile speciale organizate pentru elevi și studenți, sînt realități, după cum sperăm că reală va fi și această primă încercare de ordonare, după criterii general valabile și în alte domenii, a activității noastre artistice. Analizînd repertoriul nostru în mod mai temeinic pe epoci și școli, ne-am dat seama de golurile care mai există. Într-un plan de perspectivă, întocmit pe 5 ani, figurează titlurile ce ne lipsesc în prezent și care — pe măsură ce vor vedea lumina rampei — vor rotunji tabloul general al genului lirico-dramatic. O altă problemă care ne preocupă este promovarea lucrărilor originale convinși că avem compozitori de valoare care pot crea lucrări interesante în care să se contureze din ce în ce mai clar trăsăturile specifice ale școlii românești de operă, După „Amorul doctor" de*

Pascal Bentoiu, și „Apus de soare", lucrare aparținînd compozitoarei Mansi Barberis, pregătim două transpuneri coregrafice ale „Coloanei infinitului" de Tiberiu Olah și „Arcade" de Aurel Stroe. Pentru stagiunea viitoare, opera „Dacii" de Gheorghe Dumitrescu.

Ansamblul operei noastre și-a cîștigat un binemeritat prestigiu în turneele pe care le-am întreprins peste hotare, iar declarațiile unor muzicieni iluștri, care au urmărit spectacolele prezentate în cadrul ultimei ediții a Festivalului „George Enescu", ne îndreptățesc să sperăm în realizări din ce în ce mai prestigioase. Totuși, una din preocupările noastre de frunte rămîne ridicarea continuă a calității spectacolelor, prin ridicarea responsabilității artistice a fiecărui artist față de public, pentru prestigiul acestei instituții. Folosind o gamă largă de metode de lucru, sperăm să instaurăm un climat favorabil unei activități profesionale de cel mai înalt nivel, bazîndu-ne pe atașamentul tuturor celor ce compun această instituție, avînd convingerea că într-un viitor apropiat se va produce acel salt calitativ, minuțios pregătit, care va marca o nouă etapă în dezvoltarea Operei Române.

Marin Constantin

Cu opereta de-a lungul a două decenii

Republica, rezultat al luptei pline de abnegație purtate de masele populare, de clasa muncitoare în frunte cu Partidul Comunist, a însemnat descătușarea energiilor și talentelor care au sălășluit în sînul poporului, valorificarea acestora în condiții noi, fără precedent în istoria României.

Înființarea, în primii ani ai Republicii, a Teatrului de Stat de Operetă a marcat nu numai realizarea unuia dintre cele mai scumpe vise ale înaintașilor, ci și crearea unor condiții minunate de desfășurare a activității genului atît de îndrăgit de public, dar aproape total neglijat de către oficialitățile regimului trecut.

În întreaga ambianță de efervescență și înflorire economico-socială și spirituală a țării, opereta a căutat, cu mijloacele-i specifice, să fie în actualitate, răspunzînd în mod corespunzător exigențelor crescînde ale spectatorilor. Pe lîngă valorificarea celor mai de seamă lucrări din literatura internațională a genului, obiectivul cel mai important al preocupărilor noastre l-a constituit promovarea creației originale, oglindă a realităților și aspirațiilor înaintate ale poporului. Ne mîndrim cu faptul că în aceste două decenii au fost create, văzînd lumina rampei pe scena teatrului nostru de operetă, 14 operete originale, cu tematică variată și de o mare bogăție artistică-muzicală.

Deși nu în suficientă măsură, aspectele noi ale vieții poporului nostru și-au găsit întruchiparea și în operetă, unele lucrări ca: „N-a fost nuntă mai frumoasă", „Plutașul de pe Bistrița", „Întîlnire cu dragostea", „Tîrgul de fete" au avut menirea să înfățișeze spectatorilor momente importante ale bătăliei maselor pentru deplina izbîndă a socialismului în patria noastră. Trecutul de luptă și unele figuri luminoase ale culturii românești și-au găsit, de asemenea, expresia în operete cum sînt: „Ana Lugojana", „Lăsați-mă să cînt" și „Anton Pann". Cele mai bune lucrări s-au bucurat de o largă apreciere din partea publicului nostru fiind preluate de aproape toate teatrele din țară, precum și de către unele instituții similare din străinătate.

Dispunînd de condiții tehnice și materiale nemaiîntîlnite în trecut, avînd un repertoriu nou și lărgit, colectivul teatrului nostru s-a străduit să realizeze montări la înălțimea exigențelor actuale, de o aleasă ținută artistică. An de an, alături de artiști consacrați ai genului s-au afirmat numeroase elemente tinere, crescute la noua noastră școală de cînt. Artiști ca: Nicolae Țăranu, Valeria Rădulescu, Cleopatra Melidoneanu, Adriana Codreanu, Constantin Drăghici, Constanța Cîmpeanu sau Valy Niculescu, sînt astăzi foarte apreciați de public, ei fiind veritabile individualități artistice ale teatrului nostru, alături de artiști cu îndelungată activitate în operetă cum sînt: Maria Wauvrina, Nae Roman, Bimbo Mărculescu, George Groner ș.a.

Am avut ocazia să colaborez cu multe din teatrele de operetă din țările prietene, să le cunosc colectivele artistice și să le apreciez realizările. Socotesc că teatrul nostru nu este cu nimic mai prejos decît acestea, că multe din producțiile noastre ne fac cinste.

Acest lucru a fost evidențiat cu prisosință cu ocazia unor turnee în U.R.S.S., R. P. Ungară, R. P. Polonă și Italia, unde spectacolele prezentate s-au bucurat de un frumos succes de public și de presă.

De la începuturile ei opereta noastră nouă a avut numeroși admiratori dar, în același timp, și critici exigenți. Acest fapt ne încurajează pe noi, cei care ne-am dedicat operetei, să realizăm spectacole din ce în ce mai valoroase, să dăm viață unor personaje adevărate, desprinse din viață. Dorința noastră este să realizăm spectacole moderne, corespunzătoare exigențelor spectatorului contemporan. În perioada care urmează vom oferi publicului nostru valoroasa operetă contemporană „My fair Lady" de Fr. Löwe precum și o operetă originală creată de Florin Comișel pe un libret de Nicușor Constantinescu și George Voinescu.

Pentru mine, ca artist, cele două decenii de la proclamarea Republicii au însemnat anii cei mai rodnici. Ei mi-au dat claritate, conștiința importanței misiunii artistului în ansamblul vieții poporului, datoria și dreptul acestuia de a fi un factor activ de propagare a artei în rîndul poporului.

În ceea ce privește activitatea mea viitoare, în cursul actualei stagiuni voi întruchipa două personaje: Higgins *din „My fair Lady" și rolul titular din opereta lui Florin Comișel. Paralel cu pregătirea acestora, voi susține, periodic, rolurile consacrate în spectacolele din repertoriul nostru permanent care numără aproape 20 de operete.*

În calitate de regizor voi începe activitatea de documentare în vederea montării cunoscutei operete a lui Johann Strauss, „Voevodul țiganilor", iar în cea de profesor la conservator mă voi ocupa de creșterea viitoarelor cadre de cîntăreți pentru operetă, activitate căreia îi acord o deosebită însemnătate.

La toate acestea se adaugă o serie de colaborări cu teatrele muzicale și filarmonicile din țară precum și cu unele instituții muzicale de peste hotare.

Rezultatele obținute în ultimii ani, concomitent cu satisfacțiile oferite, obligă colectivul nostru la noi și însemnate eforturi creatoare. Odată cu sporirea realizării calitative cît mai înalte a spectacolelor, cu îmbogățirea repertoriului va trebui să acordăm, în continuare, o atenție sporită creației originale. Prin eforturile conjugate ale noastre și ale uniunilor de creație va trebui stimulată elaborarea unor lucrări valoroase, capabile să suscite interesul publicului nostru. În vederea confruntărilor ce le vom efectua în cadrul turneului preconizat a-l întreprinde peste hotare, va trebui să ne ridicăm măiestria interpretativă, să sporim exigențele, situîndu-ne la nivelul celor mai înalte realizări artistice internaționale. Jubileul celor două decenii ale Republicii constituie pentru noi un prilej minunat de mîndrie a datoriei împlinite, precum și un moment de meditare asupra proiectelor de viitor.

Ion Dacian

La înălțimea marilor exigențe

Cei douăzeci de ani de existență a Republicii noastre au concentrat și sintetizat întreaga putere de creație a poporului nostru. Descoperind valențe artistice inimaginabile și punîndu-le în slujba unor înalte idealuri.

În acești ani, cultura muzicală românească a cunoscut o înflorire fără precedent. O pleiadă de artiști, urmînd îndemnul înaintașilor și beneficiind de condițiile optime create și-au dedicat eforturile creatoare nobilelor idealuri de pace și progres ce au călăuzit și călăuzesc poporul nostru. Nenumărate sînt succesele noastre artistice, arta muzicală românească bucurîndu-se azi de o înaltă apreciere internațională. În peisajul luminos al dezvoltării impetuoase a culturii românești, o dată cu stabilirea criteriului valoric de înaltă ținută, calitatea de artist a devenit un titlu de cinste dar și de mare răspundere. Cu entuziasmul caracteristic epocii pe care o străbatem, reprezentanții artei noastre interpretative și-au asumat o dificilă dar nespus de frumoasă sarcină, de a continua opera de valorificare superioară a creației românești, de a purta mai departe, peste hotare, faima școlii interpretative românești. Exemplul strădaniilor unor artiști de înalt prestigiu care au activat în trecut în frunte cu George Enescu, a însemnat pentru noi nu numai un imbold, un îndemn la exigență ci și o îndatorire, o obligație fundamentală de a le continua opera.

Ca artist interpret simt în acești ani rodul împlinit al strădaniilor, al muncii neobosite, al eforturilor deosebite depuse de generația noastră.

Pentru mine, personal, cele două decenii au constituit confirmarea eficienței unei îndelungate munci artistice, de răspundere, în fața culturii românești, certitudinea că arta pe care încerc să o slujesc este în directă rezonanță cu aspirațiile întregului nostru popor, că prin accesibilitatea care i s-a creat ea a devenit un bun necesar, dorit și primit la nivelul celor mai înalte exigențe artistice.

În mod firesc, succesele obținute în aceste două decenii de arta noastră muzicală se cer a fi continuate cu forțe noi și la nivel superior. Sînt sigur că niciunul din artiștii noștri nu vor pregeta să împlinească pînă la capăt opera pe care s-au angajat să o desăvîrșească, punînd în slujba acesteia întreaga lor putere de muncă și de creație.

Radu Aldulescu

Rapsozi ai unei epoci luminoase

Aniversarea a două decenii de la instaurarea Republicii Socialiste România prilejuiește retrospectiva unei grandioase dezvoltări multilaterale, obținute prin avîntul și energia creatoare a poporului nostru sub conducerea înțeleaptă a partidului. Azi poporul român liber și stăpîn pe destinul său, privește cu o mîndrie justificată prețuirea de care se bucură România socialistă în rîndurile țărilor din lumea întreagă.

Muncitorii de pe ogoarele artei și culturii, inspirîndu-se din izvorul proaspăt al faptelor mărețe ale poporului, sînt fericiți azi că au putut deveni rapsozii unei epoci pline de izbînzi, căruia i-au adus prinosul recunoștinței prin lucrările lor, adăogînd valori nepieritoare patrimoniului artei noastre naționale. Realizările înscrise pe filele luminoase ale ultimelor două decenii, constituie un indemn permanent pentru noi, de a duce mai departe făclia culturii socialiste, pe care o vor prelua generațiile viitoare.

Plin de admirație și recunoștință pentru condițiile excepționale create dezvoltării artei noastre muzicale, vom continua să rămînem și mai departe cîntăreții frumuseților patriei și ai faptelor fiilor acestei țări, glorificînd prin cuvinte și melodii înaripate, minunata epopee a patriei noastre socialiste.

Eugen Cuteanu

Marele imbold în muncă și creație

Privesc astăzi șirul celor douăzeci de ani de gigantice înfăptuiri. Acest timp a însemnat pentru mine muncă desprinsă din exemplul ce-l dădea poporul nostru harnic și talentat.

Republica nouă se înalță pe soclul încrederii nețărmurite în forța conducătoare a Partidului, pe acela al totalei dăruiri în muncă și creație.

Pe drumul început ne-am alăturat marșului spre culmile înfăptuirilor.

Odată dezcătușați de vechile frîne care stăteau în calea progresului, am pornit cu toții spre ridicarea impetuoasă a vieții noastre muzicale.

Ne revenea fiecăruia, mai ales nouă celor din generațiile aflate în formare, datoria ca toate eforturile să le depunem în scopul perfecționării artei noastre.

Pe scenele teatrelor noastre muzicale, pe scenele lumii, prin succesele obținute am dorit să atrag atenția asupra valorilor muzicale românești.

Ceea ce am cules pe scena celebrelor teatre de operă „La Scala" sau „Metropolitan" mi-au adus satisfacția că am contribuit și eu la ridicarea prestigiului țării mele.

Douăzeci de ani de încordare, de muncă intensă, răsplătite prin prețuirea publicului.

Succesele obținute le-am datorat fără îndoială, condițiilor create oamenilor de artă și exemplului muncii constructive a întregului popor român. Iată de ce, la aniversarea a două decenii de la nașterea Republicii, mă simt mai răspunzător ca oricînd pentru munca de viitor, pentru progresul neîncetat al teatrului nostru liric, al artei noastre contemporane. Și acest progres înseamnă înainte de toate, calitatea cît mai înaltă a interpretării, îmbogățirea repertoriului cu tot ce s-a creat mai valoros în arta universală și în arta românească. Pe acest drum, 30 Decembrie este și rămîne un imbold, o chemare spre noi victorii.

Nicolae Herlea

Etapa marilor înfăptuiri

Violonist cu o susținută activitate concertistică și de cameră, Ștefan Gheorghiu se impune ca un interpret care și-a însușit o serioasă cultură muzicală.

Promovarea perseverentă a muzicii românești și atenția deosebită acordată muzicii de cameră constituie două aspecte care ni se par caracteristice pentru Ștefan Gheorghiu fără a diminua activitatea sa ca solist al repertoriului clasic (de altfel interpretarea Concertului de Bruch cu Filarmonica în stagiunea trecută a fost o excelentă reușită). Adresîndu-ne violonistului, l-am rugat să ne sintetizeze evoluția stilului său interpretativ, precizîndu-ne cîteva din elementele sale.

„In privința interpretării tind spre o concepție „clasică", înțelegînd prin „clasic" echilibrul dintre bogăția afectivă și claritatea formei. După mine, atributul esențial al interpretării este participarea afectivă maximă, fără a se pierde sobrietatea expresiei, redarea conținutului de idei și sentimente cu sensibilitate și într-o exprimare îngrijită, peste care se suprapun trăirile intense și sincere ale interpretului; se adaugă claritatea expunerii, sonoritatea caldă a instrumentului, echilibrul întregului, toate încadrate într-o ritmică riguroasă... Dificultatea constă tocmai în a găsi acel echilibru necesar dintre fondul expresiv și forma aleasă de interpret... Fidelitatea față de textul compozitorului este legea de bază în materie de interpretare: nimic nu se poate clădi în afara intențiilor compozitorului. Textul muzical cuprinde o mare bogăție de sentimente ce se cer exprimate. Modul de exprimare e un produs al culturii, al rafinamentului, al imaginii despre viață și despre artă, pe care ți-o formezi. Scopul suprem este transmiterea optimă, convingătoare a mesajului operei. Realizarea deplină se obține atunci cînd calitățile profesionale, etice sînt dublate de sensibilitate (muzicală și nu de altă natură). Anumite elemente specifice de expresie, ca: rubato, glissando, vibrato etc. țin de gust și de modul propriu de organizare a materialului sonor. Diversitatea cîntului se obține cînd cunoști bine textul, personalitatea apărînd ca rezultat al sincerității, care e obligatorie. Desigur aici intervin elementele personale de înțelegere a concepției compozitorului".

Să urmărim pe cît posibil, execuția propriu zisă. Am ales pentru exemplificare versiunea de pe disc a concertului pentru vioară și orchestră op. 9 de Pascal Bentoiu și Trioul nr. 1 op. 63 în re minor de Schumann.

Ștefan Gheorghiu are o poză degajată a ambelor mîini. Suplețea poignet-ului mîinii stîngi îi asigură un vibrato variat, în schimburile de poziții se bazează mult pe extensii care dau continuitate pasagiilor tehnice și o intonație foarte bună. Siguranța mînuirii arcușului îi permite obținerea unor atacuri fine, filaje și un sunet susținut; schimbarea de arcuș la capete se face fără a fi simțită; détache-ul e ferm.

În ampla țesătură simfonică a concertului, cîntatul său e viguros și pregnant; folosește destul de des glisando-uri, fără să lase însă impresie de abuz, obținînd dimpotrivă un plus de autenticitate în conturarea atmosferei românești pe care concertul o degajă; uzează de un rubato subtil, aproape insesizabil ca atare, intuind tempo-ul organic al fiecărei părți. Cadența primei părți e redată fluent, cu nuanțe delicate, dar cu atac precis și simultan al dublelor, subliniind cu siguranță vocile contrapunctice. Caracterul improvizatoric al cadenței apare firesc. Intonația foarte dificilă este excelent rezolvată pe întreg parcursul concertului, sunetul rămîne egal în toate registrele și gama de nuanțe — variată. În partea a III-a violonistul obține o linie largă, calmă, dar cîntatul aparent sobru redă melodica vibrantă, încărcată de emoție. Ceea ce merită cu prisosință evidențiat este prezența continuă a viorii, legato-ul în sunet mai ales în registrul acut unde realizarea e dificilă, emisia clară, cristalină, dominarea fără efort; fraza are o curgere ușor improvizatorică, mereu rubato. Notele sînt foarte clar redate, am putea spune separat articulate (din arcuș), în același timp toate se leagă în cadrul unui șir logic. Cîntatul său e variat, seducător adeseori, dîndu-ți și senzația fragilității viorii dar și a puterii ei de convingere, anumite efecte fiind uneori abia insinuate. Sunetul, de o prezență reală, materială parcă, fără să aibă o mare amploare, e penetrant. În ansamblu tehnica sa e neostentativă dar cu o eficientă valoare expresivă și dacă bănuim o elaborare minuțioasă, aceasta capătă însă alura spontaneității, firescului, ceea ce demonstrează de fapt prezența unui veritabil artist.

În Trioul nr. 1 de Schumann, fără a mai vorbi de realizarea tehnică (partenerii violonistului sînt interpreți de prim ordin: Radu Aldulescu și Valentin Gheorghiu), trebuie să relevăm în primul rînd participarea emoțională elevată. Știința de a cînta într-un ansamblu de cameră ne apare din precizia atacurilor, prin redarea simultană a celor mai subtile variații agogice și dinamice, prin topirea sonorităților și omogenizarea tim-

brelor instrumentelor, prin obținerea unui bloc sonor unitar în care însă putem sesiza orice contur tematic ; Trioul sună ca un singur instrument cu posibilități multiple de expresie. Avem de-a face cu o execuție în care forța de convingere a interpreților se traduce prin senzația că această interpretare a Trioului de Schumann e inegalabilă.

Violonistica sa lasă să se întrevadă două filiații proeminente : enesciană (prin Vasile Filip) și cea sovietică (prin David Oistrah). Poza relaxată a mîinilor, însoțită însă de un cîntat viguros, strădania de a se menține pe o linie sobră în interpretare, fără afișarea exagerată a participării emoționale, precizia intonației și grija evidentă pentru acest lucru, o oarecare masivitate a prezentării, nu atît ca sonoritate ci mai mult ca concepție, ca mod de a înțelege și organiza ideile muzicale etc., țin de influențele pe care Ștefan Gheorghiu le-a suferit nu numai neapărat prin contactul cu Oistrah, dar cu o întreagă pleiadă de violoniști sovietici, pe care a avut ocazia să-i asculte și să-i observe cum lucrează.

Evitarea glisando-urilor și folosirea cu precădere a extensiilor (acolo unde e cazul, de exemplu în sonatele preclasice), finețea unor procedee tehnice (legato în sunet, vibrato la diverse nivele), eleganță și dezinvoltură în cîntat, gustul pentru rubato și posibilități excelente pentru realizarea lui, folosirea unei mari întinderi a registrului de nuanțe, un rafinament muzical relevabil prin dozarea mijloacelor expresive, sînt elemente ce justifică aprecierea violonistului ca exponent al școlii românești de vioară".[1])

Fără a insista asupra importanței pe care o are o cultură muzicală temeinică în activitatea oricărui interpret, credem că studiile teoretice (cu M. Jora și Noël Gallon la Paris) îi permit lui St. Gheorghiu să-și formeze despre lucrările interpretate o părere nu numai personală, dar în mare măsură obiectivă, nu în sensul obiectivității formale care vizează exclusiv elementul de structură al lucrării, ci ca o premiză pentru determinarea acelui complex în parte subiectiv, caracterizat mai ales prin aflarea „corespondenței intime" (Hegel-Estetica) între invenție (concepția compozitorului) și execuție (concepția interpretului) și care constituie originalitatea și deci autenticitatea unei interpretări. Participarea în cîntat la Ștefan Gheorghiu este, așa cum de altfel trebuie să fie, de ordin interior, interpretările sale intuind acel fond de idei și sentimente al operei care e permanent prezent, indiferent de varietatea posibilităților interpretative. Remarcăm uneori o obiectivizare, o detașare, în prezentarea unor lucrări, rezultînd diferențe de nivel în cadrul aceluiași recital, de exemplu.

Discutînd cu interpretul l-am întrebat cum își concepe repertoriul :

Fiecare interpret trebuie să-și aleagă lucrările care se potrivesc cel mai bine temperamentului său, și pentru a avea rezonanță în public trebuie să găsească mai întîi în el însuși rezonanțele necesare lucrării alese".

Acest criteriu în alegerea repertoriului ar trebui să stea la baza activității oricărui interpret, ferindu-l de abordarea unor lucrări cu care într-adevăr nu are afinități. Este un fapt constatat că nu întotdeauna cei care au un repertoriu vast, prezintă toate piesele la același nivel. Cazurile izolate nu fac decît să întărească această regulă, absolut omenească totuși. Să nu se creadă că pledăm pentru un repertoriu restrîns [2]), dar ni se pare firesc ca interpretul să-și cunoască forța și limitele și acest fapt ține de responsabilitatea, de luciditatea proprie oricărui artist autentic".

Ștefan Gheorghiu cunoaște o ascensiune marcată prin dese și apreciate prezențe pe scenă, printr-o varietate de preocupări, prin sporirea atracției și interesul artistic major al cîntatului său.

L-am rugat să ne împărtășească părerile sale despre condiția artistului în țara noastră.

„Fac parte dintr-o generație ale cărei începuturi artistice s-au împletit strîns cu începuturile Republicii și a cărei afirmare și succese au coincis pe deplin. Sîntem astăzi într-o etapă de maturitate ce-și răsfrînge experiența în toate sectoarele de activitate. Atît cît mi-a stat în putere, la drumul parcurs pînă azi mi-am adus și eu contribuția. Și dacă în străinătate am încercat să sporesc prestigiul țării mele transmițînd cît mai clar mesajul artistic al creației românești, aici am avut ca preocupare permanentă ridicarea gustului publicului, printr-o muncă susținută pentru perfecționarea mea ca artist

---

[1] Nu am încercat aici să facem o prezentare riguroasă a caracteristicilor acestei școli, subiect foarte puțin abordat pînă azi; în ceea ce privește tradiția violonistică enesciană, aceasta este un capitol deschis, pentru elucidarea căruia se impun luări de cuvînt ale tuturor specialiștilor.

[2] Iată o listă de prime audiții prezentate de Ștefan Gheorghiu, substanțială din punct de vedere al valorii și diversității lucrărilor: G. Enescu: Impresii din copilărie, Cvartetul cu pian, Simfonia de cameră; Concertele pt. vioară și orchestră de Paul Constantinescu și Pascal Bentoiu, Triplu concert de Paul Constantinescu, Sonatele pentru vioară și pian de Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Ludovic Feldman, Triourile de Valentin Gheorghiu, Constantin Nottara, Alfred Mendelsohn; piese de Enacovici, Mircea Chiriac etc.

interpret, prin impunerea unor noi exigențe capabile să corespundă idealului de frumos spre care tinde astăzi poporul nostru.

Politica statului nostru de stimulare a învățămîntului artistic, a evidențiat o întreagă pleiadă de tinere talente. Ne străduim la Conservator ca aceste talente să dezvolte școala românească de vioară pe o culme și mai înaltă decît cea atinsă de generația noastră și concursurile și festivalurile la care participăm ne îndreptățesc această speranță.

Ștefan Gheorghiu

Jubileul de două decenii, alături de roadele unor bucurii împlinite, creează obligația unor noi eforturi pentru noi interpreții, în sensul unei participări de valoare sporită, în contextul cultural care începe să impună ferm țara noastră în circuitul artistic internațional".

Am colindat țara-n lung și-n lat

În cariera de interpretă a cîntecului popular românesc, de iubitoare de tot ce emană din actul de creație folclorică, începînd de la simpla lingură de lemn pînă la bogatul costum popular cusut cu fir de aur, am colindat țara noastră în lung și în lat...

I-am văzut frumusețea în toate anotimpurile și de peste tot pe unde am fost, din fiecare sat, din fiecare comună, din fiecare oraș, am cules cîte o floare.

Și iată astăzi, strîng toate aceste flori într-un buchet al recunoștinței și le aduc, ca un modest omagiu, țării mele, de ziua ei... Sînt în buchetul meu florile roșii ale oțelarilor de la Reșița și Hunedoara, florile de aur ale cooperatorilor din Bărăgan, Banat și Moldova, florile frumuseții nepieritoare ale cîntecului muntenilor din Vrancea și Oaș, florile de romaniță ale urmașilor lui Tudor Vladimirescu, florile de mac crescute din sîngele eroilor de la Oituz, Mărășești și Mărăști. Și printre ele, albe și catifelate, sînt florile dragostei mele pentru acest străbun pămînt românesc, pe care m-am născut, am crescut și căruia îi cînt frumusețea și pe plaiurile lui și în afară de hotare.

În anii Republicii noastre, muzica, dansul, portul, obiceiul popular au fost ridicate pe treapta cea mai înaltă a măiestriei artistice prin atenția care i s-a acordat. Și nu de puține ori, interpreții ei au fost cu adevărat ambasadori ai culturii noastre peste hotare în fața a zeci de mii de spectatori.

Fiecare om de artă a devenit un factor activ în mișcarea culturală a țării, a devenit un combatant pe tărîmul culturii, avînd înalta misiune de a demonstra tuturor bogăția talentelor poporului nostru.

Ca sol al artei interpretative populare românești, am colindat în cele 25 de turnee efectuate în străinătate, peste 35 de țări. Și pretutindeni unde a sunat cîntecul nostru din bătrîni sau cel nou, oglindind viața ce o trăim, pretutindeni unde au tropotit călușarii, spectatorii și-au creiat o nouă și adevărată imagine a României.

Aducînd buchetul meu de flori, de ziua țării mele, mărturisesc un profund sentiment de emoție.

Țara mea mi-a deschis porțile carierii pe care o iubesc. Partidul mi-a îndrumat pașii, iar publicul spectator — minunatul nostru public spectator —, mi-a dat aripi să zbor spre înălțimi, m-a făcut să fiu întotdeauna nerăbdătoare în întîlnirile cu el.

Cîntecul nostru popular este nespus de frumos... Interpretîndu-l cu autenticitate, slujim frumosul. Or, în drumul țării noastre, la marile coordonate ale frumosului este de datoria noastră să adăugăm și această boabă de mărgăritar a melodiei populare, făcînd-o să răsune întotdeauna proaspătă, optimistă și plină de bogățiile acestei țări. Și de ziua țării mele, îi cînt cu toată puterea dragostei mele, mulți ani trăiască.

Angela Moldovan

Avîntul generațiilor Republicii

Pentru noi, compozitorii tineri, ultimele două decenii au însemnat de fapt viața noastră — adevărata viață a artistului creator contemporan. Încă de pe băncile școlii, străduințele noastre s-au putut concentra, cu deplina seninătate a unor condiții oferite generos efortului nostru, spre căutările atît de necesare unei generații în plină formare artistică și cetățenească.

Am cunoscut grija pentru noi a compozitorilor mai vîrstnici, înțelegerea celor ce ne îndrumau, atenția celor ce ne conduceau pașii pe drumul cultivării frumosului, a unei arte care să fie demnă de aspirațiile întregului popor. Iar toate acestea ne-au stimulat elanul, ne-au înzecit puterile în întreaga noastră activitate.

Astăzi, la popasul acestei aniversări, am simțit dorința vie de a scrie ceva care să fie mai mult decît o simplă contribuție ocazională: am stat în cumpănă — acea cumpănă pe care o încearcă fiecare artist atunci cînd vrea să-și exprime în modul cel mai uman recunoștința și prețuirea. Și am avut marea bucurie de a găsi în solicitarea unei lucrări pentru spectacolul festiv de la Cluj, prilejul acestei dăruiri. Era vorba de un concert al corurilor de copii reunite (300 de executanți) pentru care am scris oda intitulată „Glorie" — un canon la 10 voci, pe cît de accesibil acestei formații neprofesioniste, pe atît de potrivit — în simplitatea sa — exprimării conținutului emoțional pe care-l doream.

Aș spune poate că această lucrare dedicată Republicii capătă pentru mine un sens aparte, căci glasurile acestor vlăstare nu fac decît să continue, la nivelul generației pe care o reprezintă, glasul nostru propriu, al acelora care am devenit, în anii aceștia, mai „vîrstnici". Este totodată o urare pentru ei și pentru toți copiii țării noastre, de a urma neabătut drumul nostru.

Liviu Glodeanu

Condiții ideale de afirmare

Arta românească se bucură de multă considerație peste hotare. Succesele pe care le-am avut n-au fost o surpriză prin faptul că sînt român, ci au găsit corespondențe cu alte succese românești, legate deci de afirmarea deplină a României pe plan internațional.

Pentru mine, pentru colegii mei muzicieni tineri, 20 de ani de la Republică — perioadă scurtă ca număr de ani, dar cu atît mai importantă prin înfăptuirile de mare amploare pe care le-a adus — înseamnă în primul rînd condiții ideale de dezvoltare și afirmare. Stimulînd și încurajînd creația, Republica a dezvoltat climatul propice colaborării între compozitori și interpreți, poate singura cale ce dă naștere lucrărilor importante, iar pe plan general a favorizat emulația din care țîșnesc ideile și faptele menite să ne facă viața frumoasă și plină.

Aurelian Octav Popa

Frumosul o coordonată a vieții noastre

La împlinirea a două decenii de la Proclamarea Republicii, noi, muzicienii formați în acești ani, încercăm un vibrant sentiment de recunoștință. Anii studenției au coincis cu anii în care poporul nostru, condus de partid, a pornit la construcția curajoasă a unei vieți noi, menite să aducă pe meleagurile noastre însorite fericirea și încrederea în viitor. Odată cu începerea activității artistice am înțeles mai bine sarcinile ce reveneau tinerilor artiști de a sluji înaltul ideal patriotic. Republica a însemnat pentru fiecare din noi, oameni cu preocupări dintre cele mai diverse, o realitate mereu mai puternică și mai frumoasă, care ne-a stimulat și ne-a angajat într-o uimitoare dinamică a creației și muncii. Felul în care am încercat să răspundem cu sinceritate și devotament acestor înalte scopuri a dat măsura avîntului fără precedent pe care l-a cunoscut arta în acești 20 de ani. Desigur, pentru interpret problemele s-au pus într-un mod specific. În primul rînd, trebuia afirmată valoarea școlii noastre interpretative, la nivelul celor mai importante școli muzicale internaționale. Abordarea unor partituri complexe, rezolvarea calitativă a fiecărui rol aducea noi lauri pentru cultura românească. În al doilea rînd am avut bucuria de a sluji, cu mijloacele noastre, creația românească, noile opere care au fost scrise în anii aceștia, valorificînd totodată capodoperele muzicale ale trecutului.

Efortul spre ridicarea necontenită a frumosului la rangul de coordonată a vieții românești contemporane, spre integrarea tot mai deplină a muzicii în universul sufletesc al semenilor noștri, iată către ceea ce am înțeles și înțelegem că trebuie să tindă întreaga noastră muncă, închinată patriei noastre.

Magda Ianculescu

Bogate resurse expresive la îndemîna creatorilor noştri

de Emilia Comişel

Creatorii contemporani români găsesc în tradiţia folclorică autentică elemente de expresie de o mare valoare artistică, şlefuite de-a lungul secolelor de multe generaţii. Dar *utilizarea creatoare* a acestor elemente ale limbajului muzical al poporului nostru necesită încă o documentare multilaterală, o temeinică cunoaştere a fenomenului folcloric românesc şi al altor popoare. În ultimii ani, studiile de etnomuzicologie ne-au dezvăluit imensa bogăţie şi varietate a muzicii popoarelor de pe tot globul ; un domeniu mai puţin cercetat, în trecut, în care s-au făcut paşi remarcabili, este cel ritmic.

În cele ce urmează ne vom referi la studiile despre ritmică — în realizarea cărora C. Brăiloiu a adus o importantă contribuţie — şi în deosebi la *ritmul aksak*. Se ştie atsăzi că, în afară de sistemul ritmic divizionar, numit şi „apusean" sau „occidental", în muzica folclorică există şi alte sisteme, descoperite numai în parte. Citǎm pe cele care au fost studiate : *parlando-rubato* — de către Bela Bartók, apoi de Brăiloiu şi discipolii săi — *giusto-silabic, aksak şi ritmul copiilor* — de Brăiloiu şi apoi de alţi specialişti. Transcrierile amănunţite din ultimii ani, utilizarea aparatelor de transcriere, etc. ne-au dezvăluit existenţa unor fenomene ritmice care par a aparţine unor sisteme diferite de cele menţionate, ce urmează să fie teoretizate de acum înainte.

Sistemul aksak — denumit astfel de C. Brăiloiu, care a înlocuit vechiul termen de „bulgăresc", în urma constatării ariei sale largi de răspîndire la mai multe popoare — este cunoscut de puţin timp. Abia în 1913 apar primele melodii în aksak, publicate de etnomuzicologul bulgar Dobri Christov, *în Bazele ritmice ale Muzicii bulgare* (vol. 26, Sofia), iar mai tîrziu, Vasili Stoian ne dă prima caracterizare, în *Bazele metricii şi ritmicii bulgare* (Sofia, 1927) astfel : „La aproape jumătate din cîntecele populare bulgăreşti, valorile fundamentale ale fiecărei măsuri sînt inegale ; de obicei una, adeseori două sau chiar trei dintre ele prelungindu-se cu jumătate din valoarea lor". [1].

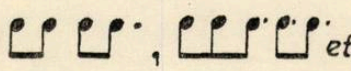
După un deceniu, în 1936, Curt Sachs vorbeşte, în *Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe,* despre „ritmurile supercomplicate ale bulgarilor", iar Bartok, într-o conferinţă susţinută la Budapesta, subliniază existenţa acestora şi în folclorul românesc. În adevăr, în melodiile culese din Transilvania şi Banat, cca 55% sînt în aksak, arată el, şi sînt executate într-un ritm foarte rapid „hiperbulgăresc". În acelaşi timp (în 1936) dă şi el o definiţie [2] sumară, definiţie pe care Brăiloiu o preia şi o completează.

Pornind de la un material bogat, cules din multe ţări de pe glob, savantul român publică o scurtă dar temeinică lucrare [3] despre acest ritm, în anul 1951, în care înfăţişează mai întîi trăsăturile esenţiale ale sistemului ritmic divizionar „occidental : „*monocron*" (face uz de o singură unitate de timp), „*monometric*" (grupează multiplii identici ai acestei unităţi) şi „*simetric*" (multiplicarea binară corespunde aici diviziunii binare). Aksak-ul se deosebeşte de acesta prin însăşi esenţa sa, prin legile care îl conduc, constituind un *sistem independent,* cu principii şi legi proprii de organizare.

Care sînt trăsăturile esențiale ale acestui sistem? a) Este un ritm *bicron-neregulat*, deoarece are la bază nu una, ci două unități de timp, două durate inegale, de unde rezultă această impresie de șchiop; b) cele două unități de timp sînt în raport de 2/3 sau 3/2. Notînd valoarea minimă cu optime, cele 2 unități vor fi: optime și optime cu punct; c) cele două unități de timp, ca și în sistemul distributic, se grupează formînd „măsuri" de 2,3 sau mai mulți timpi. Iată cum grupează Brăiloiu aceste măsuri:

I. Măsuri simple — a. binare; b. ternare; 12 formule;

II. Măsuri compuse duble, cu 4 subtipuri: 2+2, 2+3, 3+2, 3+3 — etc.)



cu

144 formule;

III. *Măsuri compuse triple* — cu 8 subtipuri;

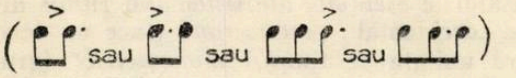
2+2+2, 2+2+3,
2+3+2, 3+2+2,
2+3+3, 3+2+3,
3+2+3, 3+3+2,
3+3+3

1728 formule.

În melodiile românești, în cele mai multe cazuri, se menține aceiași măsură de la începutul pînă la sfîrșitul piesei. Fac excepție o parte din melodiile dialectului aromân și din Transilvania (culese de B. Bartok la începutul secolului nostru) unde alternează de obicei o măsură aksak cu o măsură din sistemul divizionar;

d) înlănțuirile simetrice de măsuri compuse formează „suite ritmice" sau „kolo" [4]) comparabile cu membrii unei perioade [5]), observă Brăiloiu; dar piesele pe care le avea atunci la dispoziție nu conțineau nici un exemplu de acest fel.

e) măsura nu începe totdeauna cu timp accentuat; accentul cade pe timpul alungit, indiferent unde se află

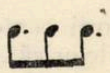


f) uneori unitățile de timp se divid, dar „nu se procedează cu necesitate prin divizare cu doi ci, mai curînd, prin fracționări mai subtile" —vezi ex. 6, 9.

g) melodiile se execută în mișcare giusto, în tempo, de obicei, rapid, unitatea subdivizată variind între 280—790. În comparație cu alte popoare, se pare că românii, mai ales cei din Transilvania, au păstrat melodiile cele mai rapide. În grupul melodiilor [6]) în aksak, din Transilvania, se întîlnesc și piese lente, ca de ex. *Rara, De-a lungul* etc. Iată care sînt cele mai rapide melodii din folclorul nostru:
E 16^{-mea} = 558—584 *Buciumeana din* Bistra-Turda (nr. 139), *Pe loc* din Murașani-Timiș (nr. 279), *Pre picioare* din Mănăștur-Timiș (nr. 159) și din Pernești — Arad (nr. 130 b), *Bătuta* din Sarafale (nr. 222), *Mureșana* din Neagra-Turda (nr. 143 a), *Pe loc* din Seceani-Timiș, (nr. 135), *Cînd păcurarul a găsit oile* din Seceani (nr. 206 bis a), *De-a lungul* din Rîpa de Sus-Mureș (nr. 243) 16^{-mea} = 600

Pe loc din Cenadul Mare (nr. 328), *Buciumeana* din Bistra-Turda (282), *De mînă* din Cenadul Mare (285) E 16^{-mea} = 670
Bugăreasca din Foeni (180), E16^{-mea}= 680, *Pe picioare* din Pernești (382 a și 418); E 16^{-mea} = 704 — *De brîu* din Păucinești (309) și E16^{-mea}= 790 — *Pe picioare* din același sat (326 a).

Notarea ritmului aksak a dat naștere multor discuții fără a se ajunge la o metodă unitară. Unii specialiști totalizează, în formă de fracție, numărul subunităților de timp: = 8/16;



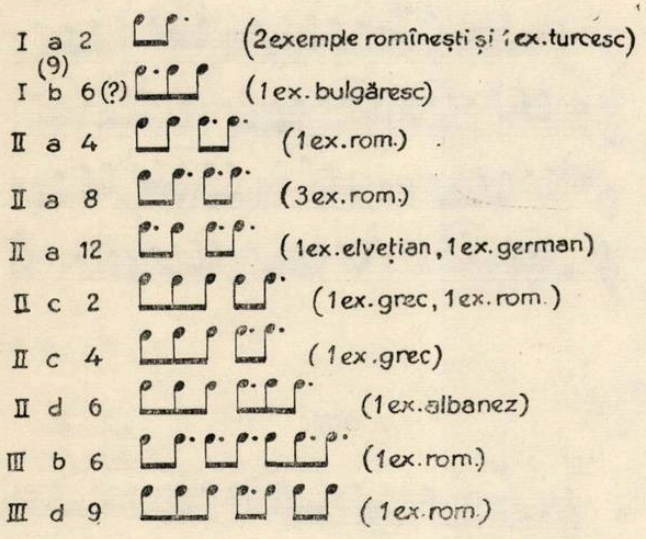
alții adaugă, în dreapta fracției, numărul real al timpilor (M. Vasilievic: 8/16 (3) sau 7/16 (3), sau indică modul de structurare al formulelor: $\frac{2+2+3}{16}$ sau $\frac{2+3+3}{16}$ O parte din etnomuzicologii iugoslavi și bulgari scriu totalul subunităților corespunzătoare unui rînd melodic sau unei fraze: 15/16, 17/16, 27/16 etc. Această manieră de notare dă naștere la confuzii și nu ilustrează devărata structură a ritmului aksak. De ex. consemnînd ritmul:

cu 8/16 sau cu 3+2+3, nu ne dăm seama dacă este vorba de un ritm de 8 timpi egali, deci de o măsură obișnuită, sau de o măsură alcătuită din 3 timpi inegali aksak, dintre care primul și al treilea alungiți. Pentru a da o imagine clară a acestui ritm care să nu-i falsifice esența, cea mai bună metodă este cea propusă la consfătuirile internaționale de experți (convocate de Arhiva internațională de muzică populară de la Geneva, condusă de Brăiloiu, și de UNESCO) de a se scrie la începutul melodiei formula ritmică, iar pe portativ, numărul timpilor.

Marele merit al autorului acestui studiu este că a reușit să întocmească un tabel cu toate resursele expresive ale sistemului, ajungînd la un număr impresionant de 1884, din care scade „combinațiile nespecifice, în care caracterele

aksak-ului nu se fac simțite și care, din această cauză, oferă un fel de suprafață de contact cu alte sisteme ritmice" (pag. 11) și rămîn 1844. Așadar, „mijloacele de expesie ale aksak-ului sînt considerabile" dar ceea ce interesează în special este: „În ce măsură muzica vie utilizează aceste mijloace?" (pag. 12).

Pînă în anul 1951, Brăiloiu găsește în muzica vie numai 10 tipuri de formule [7]), dintre care 9 tipuri în folclorul nostru, și anume [8]):



— în total 2 măsuri simple, 6 măsuri compuse duble și 2 compuse triple, în 14 melodii, românești fiind numai 9.

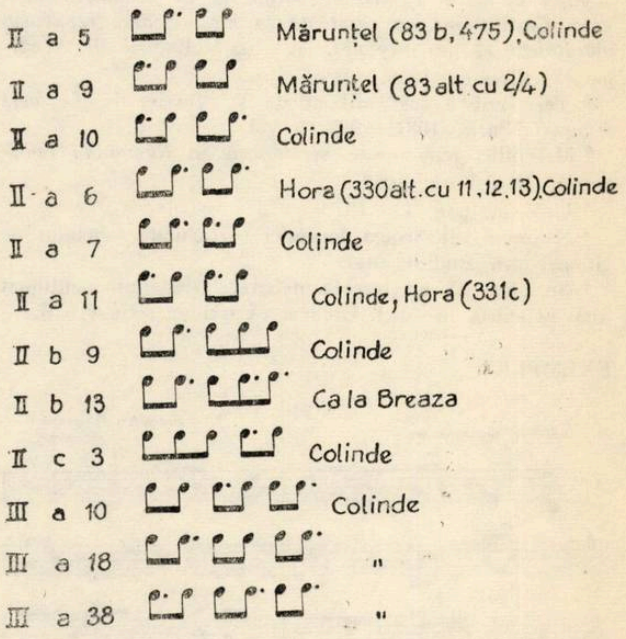
Ulterior am completat acest tabel cu formulele din melodiile transcrise și din materialul publicat de Bartok în *Rumanian Folkmusik-Instrumental Melodies,* sau în monografiile și antologiile regionale de folclor ale etnomuzicienilor din diferite țări, și pe care Brăiloiu nu le cunoștea în momentul efectuării studiului său. Astfel putem afirma astăzi, că în practica vie a poporului nostru în toate regiunile țării, se întîlnesc următoarele formule aksak, în afară de cele menționate de Brăiloiu:

I a3 în *Marșul cerbului* (nr. 156, 161), colinde

I b2 în *Geampara, Pădurețul, Leliță Ioană, Bun e vinul giurgiuliu, Puiculeana, Capra, Cernita (Cîntecul soacrei din Bicaz), Jocuri vocale bănățene și sud-ardelenești, Ardeleana, Brîul nou, De doi, Rara* (359), *Hora* (33 b, 169), *Pe loc* (131 a, 135, 131 c, 243 ee, 279 b, 303 f, 325, 328 b, 340), *Mureșana,* (143 h) *Pre picioare* (159 a), *De brîu* (309), *Bătuta* (222), *Bugăreasca* (180), *De chiuit* (243 h, 0), *Cînd a găsit ciobanul oile* (206),

I b6 — se găsește și la români în *Fecioresc* (106, alternează cu I b8), *Jocuri aromânești.*

II a2 în Șchioapa, Drăgaica (cîteva variante), Brătușca, *Ardeleana* (unele variante), Ardeleana (272), *De-a lungu* (243 u, aa ff, 262, 4007, *Împiedicata* (267, 280, 386), *La masă* (391), *Brîul* (493 b), *Joc* (410), *Hora* (493), *Joc de fete* (din Căpîlna), *Țarina Negrilesii* și *Călușeriu* (din Țara Moților), *Învîrtita* (unele variante), *Haidăul.*



La aceasta mai adăugăm 3 *măsuri compuse cvadruple:*

Cîteva formule, mai puțin frecvente, par să reprezinte improvizații personale care nu au intrat încă în practica colectivă.

Deoarece aksak-ul nu este un ritm întîmplător ci are rădăcini adînci în creația maselor, deoarece cunoașterea lui ar lărgi în mod substanțial mijloacele de expresie ale compozitorilor, învățarea lui ar trebui începută din primii ani de școală. În acest fel interpretarea acestuia n-ar mai constitui o problemă atît de dificilă iar compozitorii l-ar considera un bun tradițional, un element care face parte din limbajul muzical al poporului lor și l-ar utiliza în mod creator și cu mai multă ușurință. Din cele expuse rezultă cu prisosință comoara de mijloace expresive pe care poporul nostru a păstrat-o ca pe un bun de mare preț și în domeniul ritmicii.

NOTE

[1] *Prin valoare fundamentală* el înțelege unitatea de timp cu o viteză metronomică de 150—200.

[2] „Ritm bulgăresc este acel fel de ritm în care valoarea arătată de numitorul fracției care indică măsura este excepțional de scurtă, de circa 300—400 MM, și în care aceste valori fundamentale foarte scurte nu se grupează în valori mai mari egale, deci nu se grupează simetric".

[3] Le rhytme aksak, în „Revue de musicologie", decembrie, 1951, Paris, pag. 71—101 apoi extras la Abbeville, 1952.

[4] Transcrierea melodiilor cu aparate speciale a făcut posibilă sesizarea unui raport diferit de cel menționat de Brăiloiu, între cele două unități de timp — vezi articolul *Etat actuel des connaissances relatives a la perception auditive, l'émission vocale et la mémoire musicale. Conclusions au sujet de la mesure des frequénces vibratoires et des rhytmes,* în „Les colloques de Wegimont", Elsevier, 1956.

[5] Termenul a fost utilizat de P. Verrier în *Le vers français,* Paris, 1931, 1932, 3 vol.

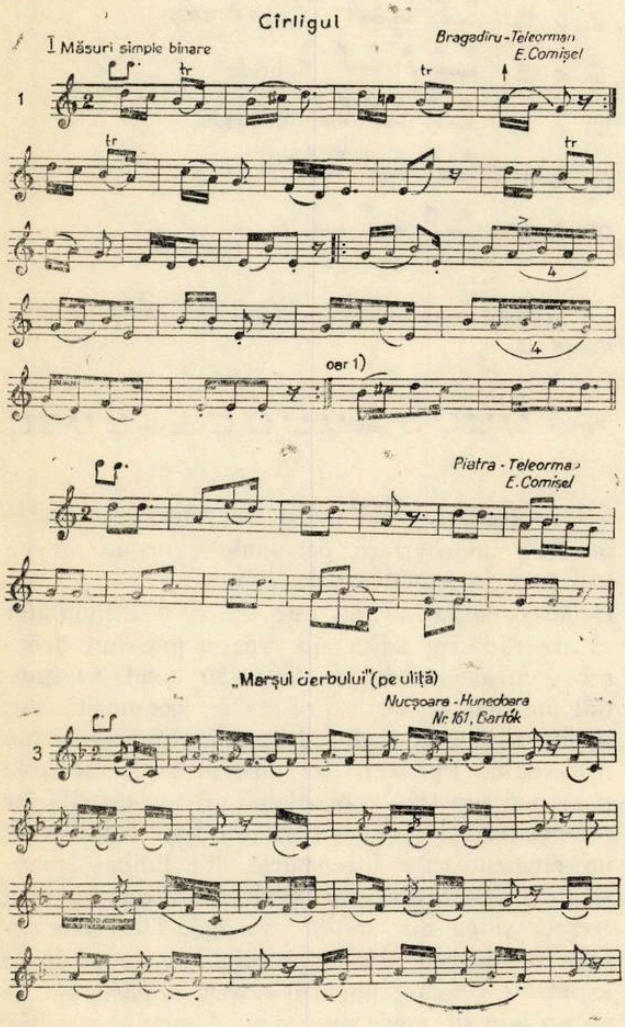
[6] Melodiile numerotate se găsesc în *Rumanian Folkmusik,* New-York, 1967.

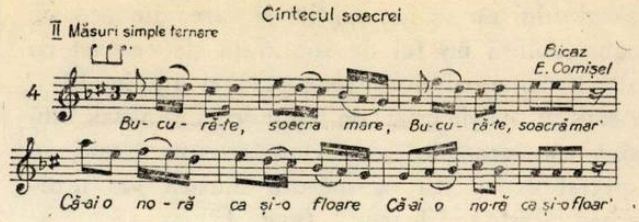
[7] Op. cit., pag. 11—13.

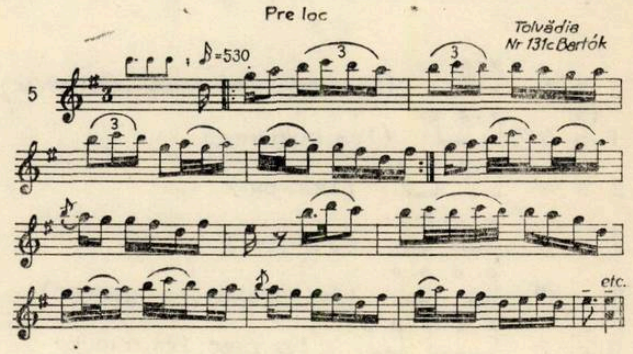
[8] Simbolul din stînga formulei corespunde tabelului de ritmuri din studiul citat.

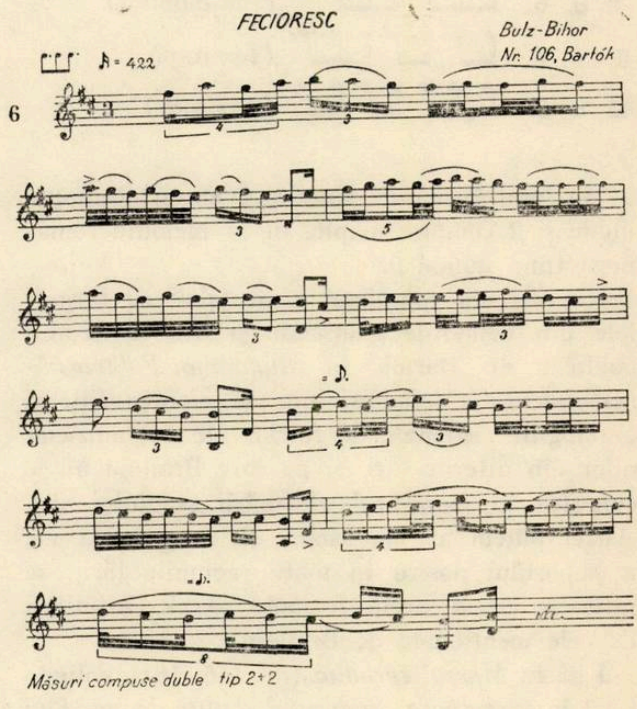
[9] Se pare că e greșeală deoarece simbolul menționat aici nu există în tabel. Credem că trebuie scris 1 b 6.

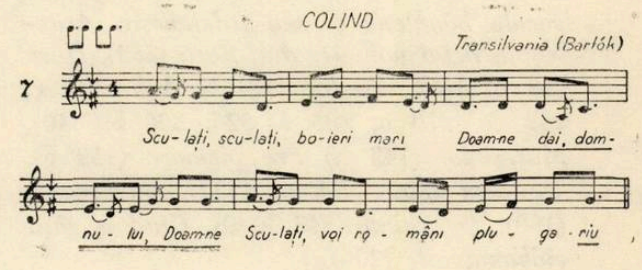
EXEMPLE





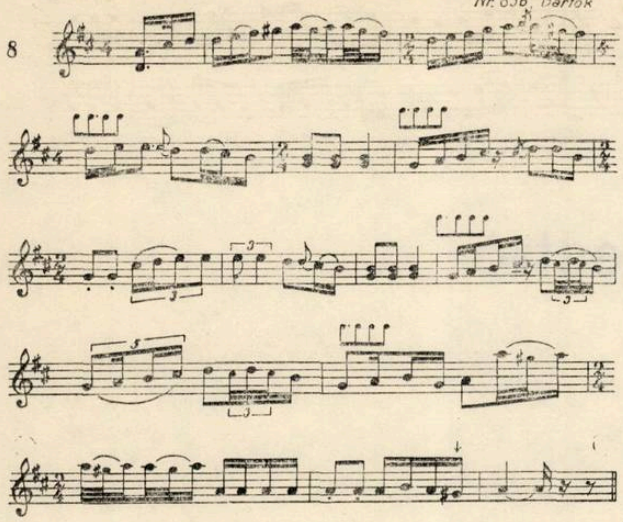


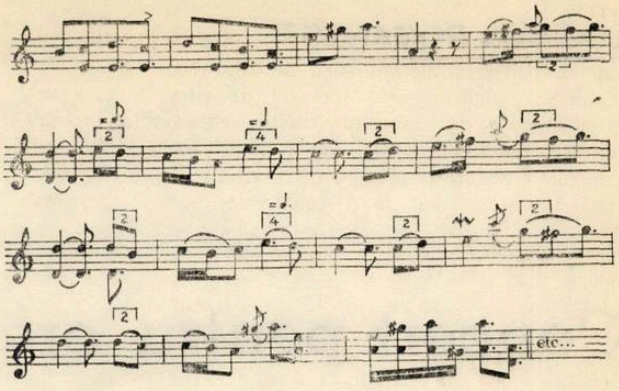




MĂRUNȚEL

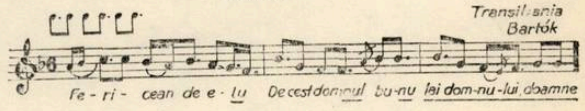
Colinglef-Bihor
Nr. 83b, Bartók





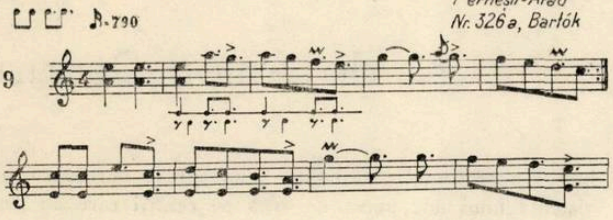
Colind

Transilvania
Bartók



PE PICIOARE

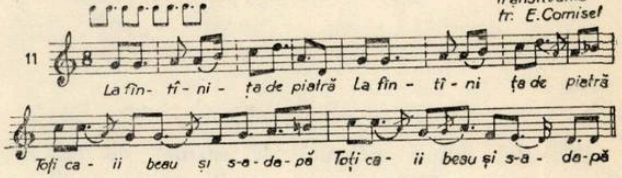
Pernești-Arad
Nr. 326 a, Bartók



Cîntecul mirelui

Măsură compusă cvadruplă tip 2+2+2+2

Transilvania
fr. E. Comisel



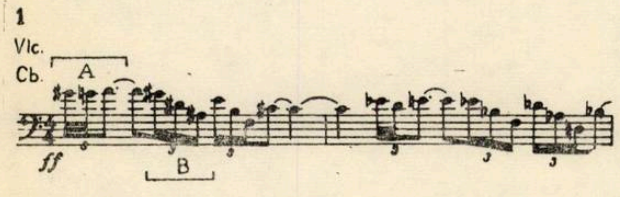
Concert pentru orchestră de Mircea Chiriac

de Anton Dogaru

„Concertul pentru orchestră de coarde" de Mircea Chiriac, scris în 1966, continuă și adîncește preocuparea autorului pentru o muzică construită cu o mare concentrare tematică, servindu-se în continuare de formele clasice: sonată, lied, rondo, o muzică în care elementul dinamic viguros și cel liric se înfruntă, în care tematica folosește în mod personal intonațiile românești. O anumită prospețime caracterizează această lucrare, în care cvintetul de coarde al orchestrei încearcă să-și arate posibilitățile: ritmica și dinamica, melodica și polifonia, pregnanța unor motive scurte care străbat cele trei părți ale concertului dînd o deosebită unitate lucrării.

Partea întîia a concertului în formă de sonată este pregătită de o scurtă introducere — sostenuto — care schițează întregul material muzical. Un motiv colțuros, dramatic, al corzilor grave expus în ff, cu pregnanță bachiană, este secvențat liber, păstrîndu-se același registru.

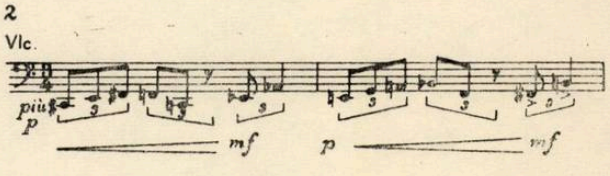
1



Principiul treptelor mobile strîns înrudite cu principiul politonalității prin folosirea tronsoanelor tonale comune, succesiunea de cvarte perfecte și mărite, concepția polifonică în suprapunerea planurilor sînt caracteristicile acestei secțiuni. De asemenea subliniem curba depresivă a planurilor melodice principale, o moștenire a bogatei activități de folclorist depusă de autor. Cele cîteva volute din secvențele motivului principal se opresc cu insistența unui mic punct de orgă pe centrii care au gravitat funcționalitatea de pînă aici, *mi bemol* și *do diez*, cu ostentația cvintei și terței fluctuante.

Un nou motiv,

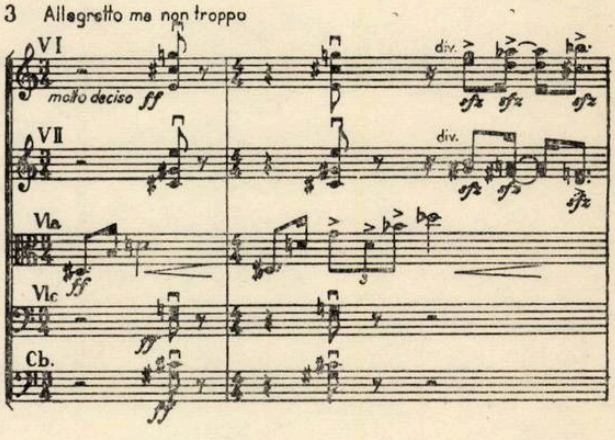
2



este dezvoltat de către violonceli.

Tema întîia a formei de sonată — Allegretto ma non troppo — este prezentată în atmosfera rezultantă din introducere, pe fondul unor ecouri de do diez, cu cvinta mobilă.

3

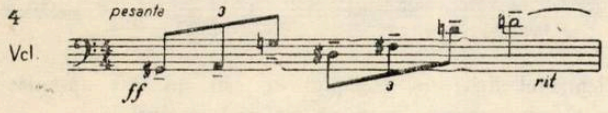


O nouă caracteristică ce rezultă din această temă este folosirea terței și respectiv sextei, mare sau mică, în translație semitonală imediată intervalului de bază.

Al doilea motiv al temei întîia, pasional, polarizează și mai clar cele două planuri guvernate de această dată de același principiu, al terței și al sextei.

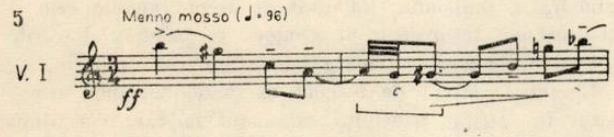
Reluarea temei, la sextă mică față de expunerea inițială, insistă pe ideea de spațializare pentru cucerirea registrului acut, ca în introducere. În plus, variatele aspecte ale terței oferă un material conclusiv, laconic, dar foarte util pentru punte.

4



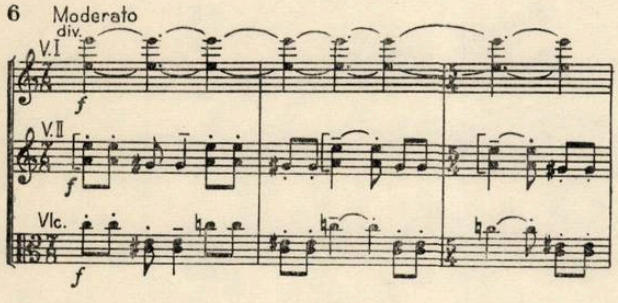
Înainte de a începe puntea ne este prezentată o a doua idee a temei întîia (a^1) care este investită cu puteri ciclice pentru întreg concertul.

5



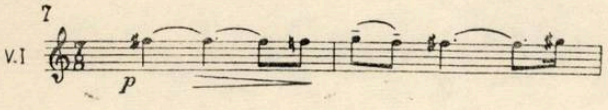
Remarcăm aici prezența celulei A din introducere. O mică dezvoltare a acestei idei, bazată pe imitații polifonice ale celulei a în special, totul fiind susținut de un bas în care s-a statornicit elementul ritmic, apărut mai înainte în atmosfera terțelor fluctuante, duce la puntea propriu-zisă ce vehiculează materialul de la exemplul 4. Această punte este construită asemănător motivului secundar din introducere, ba mai mult, cu aceleași moduri de atac și anume tremolo-uri și pizzicatti în registrele stabilite. Cu alte cuvinte, înainte de tema a doua a sonatei, cu un material foarte apropiat, Mircea Chiriac construiește o expoziție prin dezvoltarea elementelor din introducere. Pe o pedală superioară se desfășoară în continuare un coral liric, cu centrul pe la, în forte la început și apoi în piano, ca un ecou. Este tema a doua a sonatei.

6



Curînd pedala superioară se emancipează într-un teren de imitații în care își face loc și celula A.

7



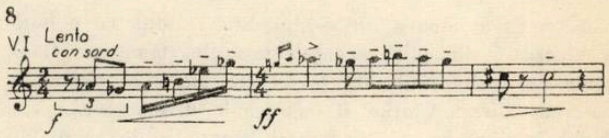
În cadrul acestei mici dezvoltări a temei a doua, realizată prin secvențări și scoaterea în evidență a anumitor tronsoane tematice înrudite cu celula A, celula este permanent suprapusă coralului bazat pe înlănțuirea de terță mare superioară, de unde apare și fluctuația terței (*la-do-mi, do diez — mi — sol diez* — etc.).

Pe tot parcursul dezvoltării, tema întîia va fi prezentată sub forma inițială. În contrast cu ea, urmărim apoi o scurtă ascensiune la tema a doua, realizată prin materialul din punte expus în atmosfera plagală temei principale.

Puntea cu pizzicatti, misterioasă și de această dată, pe *fa diez,* conduce spre codă în care pe un acord ținut al corzilor înalte, apare motivul de început al concertului, care, cu sensul său definitiv, stabilește registrul grav, de încheiere, al acestei părți.

Partea doua a concertului — lento, molto rubato, quasi una ballata — debutează, toate corzile fiind în surdină, cu o idee introductivă, categorică, susținută pe pachete armonice în ff, înrudită cu tematica din prima parte a concertului. Caracteristic acestei teme, cu centrul pe *do diez,* îi este rezumatul anacruzic ce o precede.

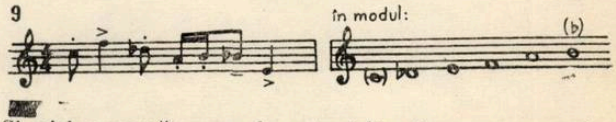
8



Ne este prezentată ideea principală a baladei, în care remarcăm un interesant mod pe *la,* cu toate treptele mobile. Acest principiu al mobilității este realizat însă prin mijloace cromatice nu diatonice. O mică punte realizată pe o figurație din anacruza introducerii, susținută de pachetele armonice sfîrșește într-o suspensie a viorilor ce anunță ideea secundară a acestei părți. Asociată cu suspensia ce a precedat-o, ea constă într-o melisma violonistică, construită din două trisonuri de *do* și de *sol bemol,* figurate, așezate deci în poziție de cvintă micșorată de unde reiese dublul aspect al lui sol. Cadențe tipic concertistice își fac aparițiile succesiv în toate compartimentele. Permanent interacționate, temele acestei părți, în dezvoltare, cîștigă reciproc și succesiv una asupra celeilalte. Suspensia firavă a temei a doua devine, evoluînd prin melismă, retorică și concluzivă.

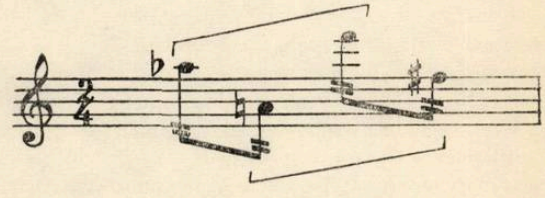
Partea a treia — allegro deciso — este un rondo în care secțiunea mediană este alcătuită și pe baza unei teme noi dar și pe baza dezvoltării tematicii existente. Modul capului tematic este un mod defectiv adică :

9



Și aici remarcăm un element ciclic și anume cromatismul treptelor prin translație cu păstrarea strictă a calității intervalului.

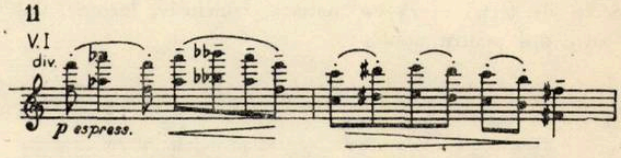
10



Treptat îşi fac loc în dezvoltare şi elementele polifonice, imitaţii, precum şi ideea de suprapunere chiar de la început a celor două tronsoane distincte din prima temă. Scara de secvenţare a motivului principal este *do — re diez — fa diez.*

Un acord ce rezultă din proiectarea armonică a latenţelor tematice serveşte, în glissando-uri scurte, ca idee secundară a primei secţiuni a rondo-ului. Asociat cu elementul de dinamizare asupra căruia am atras atenţia, acest acord cucereşte şi rîvnita prezentare de grand-detaché apropiindu-ne şi mai mult de noua idee tematică-refren. O amplificare în sens constructiv a motivului este realizată în lumea muzicală stabilită pînă aici, adică în prezenţa acordurilor ce rezultă din prima idee a rondoului, asociate cu elementul motoric, dinamizant. Datorită calităţilor de construcţie precum şi strălucirii orchestraţiei, aceste momente ni se par cele mai reuşite din cadrul concertului. Ca încheiere a primei secţiuni, autorul utilizează prima idee, foarte rarefiată însă (flageolete la viori), soluţia dramaturgică cea mai propice pentru pregătirea unui teren sintetic de ostinato-uri ce urmează.

Secţiunea a doua a rondo-ului este înrudită cu o horă ce utilizează din plin potenţele tarafului lăutăresc. Conştient de posibilităţile de prelucrare ale unui asemenea material, Mircea Chiriac îl îmbracă în diverse forme variaţionale, bazate, pe schimbări esenţiale de mod, de registru, de măsuri sau de imitaţii polifonice la distanţă de un timp, procedeu care adaugă robusteţe motivului. În atmosfera asemănătoare primei expuneri este refrenul. Pentru certitudine în îndeplinirea rolului pe care-l joacă, el este prezentat tot de corzile înalte. Caracterului bine măsurat al muzicii îi convine perfect o augmentare a motivului iniţial al rondoului. Ca un element singular, această apariţie a primei idei a rondoului este urmată de o amplificare a ideii secunde pe un fond armonic tot ostinat dar gravitînd în jurul a doi centri la distanţă de cvartă mărită *(do — fa diez).* Amplificarea temei secunde e însoţită şi de o precipitare a valorilor de durate care, aglomerîndu-se, sfîrşesc într-o suspensie în tremolo. Această oprire este o respiraţie pentru secţiunea mediană a rondoului — *C* — care se anunţă lirică dar se transformă prin înglobarea şi celorlalte materiale tematice de pînă aici într-o antiteză de nuanţe minime şi maxime.



Elementul liric din exemplul de mai sus este apropiat de refrenul rondo-ului şi ca material muzical şi ca prezentare orchestrală. Dovada apropierii de refren a acestui motiv este faptul că în cadrul unor imitaţii polifonice care urmează prezentării lui, este înlocuit brusc cu refrenul. Dinamizat cu şaisprezecimile motorice, acesta sfîrşeşte într-un fugato ce utilizează ca temă ideea secundară a rondoului. Balansul cu trepte mobile este şi aici prezent în ostinato-ul armonic ce însoţeşte intrările succesive ale vocilor (vioara 1-a, a 2-a, celli, c-başi).

Laconic, motivul de început al rondoului, întîi armonizat în spiritul punctului culminant la care s-a ajuns — şi apoi nud, în unison şi octave ca în prima formă, constituind astfel o sinteză dramatică ce dovedeşte faptul că evoluţia complexă armonică este foarte aproape de firul melodic cu latenţele neconcretizate, încheie ultima parte a concertului.

Ceea ce atrage atenţia la Concertul pentru orchestră de coarde de Mircea Chiriac este conciziunea, riguroasa selecţie a elementului expresiv, tematic. Seriozitatea concepţiei ne arată un autor în plină maturitate creatoare, consecvent tradiţiilor muzicii româneşti, preocupat continuu de îmbogăţirea mijloacelor de expresie.

Pentru un învățămînt serios în muzica ușoară

de Edmond Deda

A descreți frunțile oamenilor, a le acorda momente de destindere, de bună dispoziție reconfortantă, a le oferi prilejul unor mici reflecții, al unor meditații asupra vieții, cotidianului, preocupărilor în aparență mărunte ; a cînta sentimentele cele mai umane de dragoste, prietenie, fericire sau tristețe, a sublinia mîndria demnității umane, a muncii, a realizărilor importante, a frumuseților patriei, a datoriei împlinite ; bucuria omului de a rîde, de a trăi, de a desfășura în voie energia tinereții în condițiile unei vieți noi, a satiriza moravuri învechite și a ironiza unele „maniere" sau lipsa de maniere ; a stimula dansul — acest excelent mijloc de recreere distractivă, atunci cînd este folosit corect, cu măsură și în limitele bunului simț — ; a contribui cu posibilitățile sale de expresie la împlinirea educației estetice a tineretului, iată numai cîteva din sarcinile, din principalele coordonate, care determină rolul muzicii ușoare în contextul vieții actuale.

De aceea muzica ușoară, această „Artă a formelor mici", și-a asigurat în marea familie a muzicii, locul pe pe care-l ocupă în literatură catrenul, sau poezia față de poem, schița sau nuvela față de roman.

În puține, dar convingătoare cuvinte, așternute pe una sau două fraze muzicale, ea trebuie să exprime cu sinceritate esențialul.

Forma miniaturală, ușor accesibilă — de aceia denumită muzică ușoară — a cîntecului de acest gen, nu poate și nici nu trebuie să cuprindă gama bogată de idei și de sentimente ale unei simfonii.

Dar bucuria ori tristețea, dragostea sau speranța, comicul sau tragicul, fereastra deschisă către un crîmpei de viață, trebuie să izbucnească spontan, sincer și convingător în piesa de muzică ușoară.

Nenumărate exemple atestă aceste **afirmații :**

„Mon ami" de Lemarque, „Amici, amici" de Modugno, „Prieten drag" de Radu Șerban au un subiect comun : prietenia ; „A Paris" interpretat de Ives Montand, „Luna la Mamaia" de Veselovschi, „Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea" a regretatului Ion Vasilescu, „Pe valea Prahovei" și „Pămînt iubit" de George Grigoriu dedicat orașelor, frumuseților țării și dragostei față de patrie, „Tinerețe" de G. Dendrino, „The Young Ones" din filmul „Tinerii", „Vino, dansează tinerețe" de Eugen Teger sînt cîntece al căror subiect comun este menționat în titlurile lor : „Venise vremea" de Alexandru Mandi este o melodie, care cuprinde însăși filozofia vieții ; numeroase altele — ca acestea sau mai bune ca ele, constituie fondul — în permanentă reînoire — al muzicii ușoare.

Iată de ce milioane de oameni din țara noastră și din lumea întreagă îndrăgesc cu pasiune muzica ușoară, o ascultă cu plăcere la radio, televiziune, în sălile de spectacol, în cluburi, case de cultură, localuri, pe discuri și benzi de magnetofon.

Versurile și melodiile multor cîntece sînt învățate pe de rost de zeci de mii de tineri și fredonate pretutindeni, pe stradă, în parcuri, acasă, la locul de muncă.

Sute și mii de scrisori solicită zilnic radio-ului și televiziunii melodiile și interpreții preferați.

Cu atît mai mare este prin urmare, răspunderea ce apasă pe umerii compozitorilor și poeților de muzică ușoară.

Cu atît mai frumoase trebuie să fie versurile, muzica, ideile și sentimentele pe care le exprimă cîntecele de muzică ușoară.

Și cu atît mai sinceră, mai apropiată de mintea și de sufletul ascultătorilor trebuie să fie interpretarea acestora.

Pentru că interpretarea este un factor la fel de important, dacă nu esențial, de care depinde reușita unei creații de muzică ușoară.

Interpretul este acela care personalizează o melodie, care acordă acesteia conturul spațial în fața publicului.

El trebuie să colaboreze cu compozitorul și poetul, să nu se limiteze doar la simplul rol de intermediar între creatori și ascultători, ci — dimpotrivă — să fie el însuși un factor creator.

Nu întîmplător melodiile tipărite la Paris poartă pe copertă mențiunea: „Cîntec creat de Maurice Chevalier, de Edith Piaff sau de Juliette Greco". Cîntecele nu erau *compuse* de aceștia, dar căpătau viață, datorită interpreților, care le împrumutau personalitatea interpretativă, aducîndu-le astfel contribuția lor creatoare.

Exemple de acestea sînt nesfîrșite.

În muzica noastră ușoară nu sînt oare atîtea melodii, ale căror imagini sonore să fie inseparabile de acelea ale interpreților lor? Este suficient să citățm: „În apa mării" de G. Grigoriu (Margareta Pîslaru), „Un minut" de Radu Șerban (Roxana Matei) „Prieten drag" tot al lui Radu Șerban (Pompilia Stoian), „Măicuța mea" de Temistocle Popa (Dan Spătaru), „În tot ce e frumos pe lume" de Elly Roman (Aurelian Andreescu), „Luna la Mamaia" de V. Veselovschi (Constantin Drăghici), celebrele „Lalele" ale lui T. Popa (Luigi Ionescu) etc.

Cîntecul satiric „Marinică" al lui H. Mălineanu a rămas timp de un an și jumătate în umbra unei interpretări nepotrivite, pentru a căpăta apoi viața și strălucirea celebrității în creația interpretativă a Dorinei Drăghici.

Care sînt mijloacele de expresie ale interpretului de muzică ușoară, impropriu denumit „cîntăreț de muzică ușoară"?

Ce argumente artistice trebuie să folosească el pentru a face mesajul cîntecului său sincer, convingător?

Nu se pot indica rețete-tip, nici nu trebuie să existe asemenea „rețete", care ar duce la șablonizare, la uniformități total contra-indicate, avînd în vedere compartimentele atît de diferite ale genului muzicii ușoare (liric, comic, satiric, de dans, etc.).

Dar anumite condiții comune, elementare *trebuie îndeplinite de toți interpreții de muzică ușoară:*

— să aibă simț muzical pe care să-l dezvolte atît melodic, ritmic, cît și armonic;

— să posede un glas de calitate, care trebuie educat cu grijă numai de specialiști, pentru ca în dezvoltarea sa să nu alunece spre bel-canto, foarte bun pentru operă, dar dăunător adevăratei interpretări a muzicii ușoare;

— să cunoască solfegiul, pentru a fi capabil să citească singur orice melodie și să aibă noțiuni elementare de armonie pentru a putea pretinde un acompaniament adecvat;

— să cunoască tehnica interpretativă vocală, și să folosească în mod inteligent, cu bun gust și nu în mod abuziv efectele de interpretare;

— să cunoască tehnica interpretării actoricești (dicție, mimică, gestică, mișcare scenică, dans, machiaj, coafură, costumație etc);

— să cunoască tehnica folosirii corecte a microfonului, element auxiliar extrem de important pentru sublinierea intențiilor interpretării (nuanțe, șoapte, inflexiuni, accente, etc.).

Avînd la bază aceste elemente de tehnică interpretativă vocală și scenică, grefate pe o cultură generală absolut necesară, interpreții de muzică ușoară trebuie să fie capabili a realiza:

— analiza sensului melodiei și a versurilor ei, pentru a le da frazarea corespunzătoare;

— sincronizarea acestor două elemente — melodie și text — redarea lor într-un tot armonios, convingător, de sinceră ținută artistică;

— sublinierea intențiilor și nuanțelor cîntecului, prin elemente adecvate de mimică și gestică;

— formarea unui stil interpretativ original, personal, rezultat dintr-o concepție despre muzica ușoară, trecută prin filtrul personalității solistului;

— evitarea cu desăvîrșire a imitației, a copierilor docile, a paștișărilor unor interpreți celebri, cu personalitate puternică;

— cunoașterea limbilor străine respective, atunci cînd sînt abordate melodii cu textul lor original, pentru a li se da nu numai o pronunție corectă, dar și o exprimare interpretativă corespunzătoare ideilor pe care le cuprind;

— formarea unui repertoriu personal, care să includă numai piese potrivite cu temperamentul, concepția interpretativă și stilul solistului;

— lărgirea orizontului artistic muzical prin audiții consacrate tuturor genurilor muzicale;

— permanența exercițiilor vocale, igiena aparatului vocal și un regim de viață ferit de abuzuri.

O analiză sumară a situației interpretării muzicii ușoare în țara noastră, ne conduce la concluzia că printre numeroșii diletanți — și în afara lor — sînt destule elemente talentate, care s-ar putea dezvolta pînă la nivelul oricăror exigențe, dacă ar exista *o formă organizată de învățămînt pentru interpreții vocali de muzică ușoară profesioniști,* învățămînt capabil a le asigura pregătirea, dezvoltarea și perfecționarea.

E un deziderat mai vechi care a apărut deseori în coloanele ziarelor noastre și a constituit — în ultimii ani — o preocupare a forurilor de resort.

Soluționarea temeinică a acestor probleme a impus:

— crearea unei programe analitice adecuate

— alcătuirea unui corp profesoral corespunzător

— găsirea unei forme organizatorice în măsură de a acorda certitudinea desfășurării — în condiții optime — a procesului de învățămînt.

Întocmită la cererea Consiliului Muzicii din C.S.C.A., în baza experienței personale și a consultării metodelor aplicate în școlile similare din străinătate, programa analitică — îmbunătățită în cadrul consfătuirilor cu specialiștii din acest domeniu și în timpul experimentării ei — s-ar putea rezuma astfel:

Principii fundamentale:

Învățămîntul să se desfășoare în timp de 3 ani și să cuprindă disciplinele:

— Arta interpretului de muzică ușoară (3 ani)

— Teorie — solfegii aplicate la muzica ușoară (anii I și II).

— Noțiuni elementare de armonie (anul III)

— Noțiuni generale de istorie a muzicii (anul I)

— Istoria muzicii ușoare cu audiții experimentale (anii II și III)

— Arta actorului de estradă (anii I, II și III)

— Mișcare scenică și dans (anii I și II)

— Un instrument auxiliar facultativ (anii II și III)

— Limbi străine la alegere (anii I, II și III)

Să urmărim — rezumativ — cîteva puncte din programa analitică a studiului principal (arta interpretării muzicii ușoare) și a Istoriei muzicii ușoare:

ANUL I

— Vocea și clasificarea vocilor

— Rolul folosirii vocii în vorbire, în redarea cît mai fidelă a sensului textului vorbit.

— Despre aparatul vocal (laringe, aparatul respirator, producerea sunetului).

— Despre tehnica folosirii aparatului vocal

— Despre respiraţie (costo-diafragmatico-abdominală)

— Realizarea şi necesitatea acestui mod de respiraţie

— Exerciţii corespunzătoare obţinerii unei respiraţii corecte.

— Exerciţii pentru înlăturarea defectelor de respiraţie (spasme diafragmatice, desincronizarea contracţiilor musculare).

— Limba şi cavitatea bucală — folosirea lor corectă în canto, corectarea unor erori de dicţie (sîsîială, etc.) prin corectarea poziţiei maxilarului inferior, a poziţiei limbii etc.

— Higiena aparatului vocal.

— Despre impostaţie, realizarea unei impostaţii corecte şi eliminarea unei impostaţii greşite (exerciţii, exemplificări).

— Despre egalizarea registrelor — exerciţii corespunzătoare — şi realizarea unui ambitus minim necesar bazat pe extensiunea naturală a vocii.

Despre interpretarea muzicii uşoare :

— Profilul şi rolul interpretului de muzică uşoară (cîntăreţ, actor, om de muzică, educator) ;

— Mijloace de înţelegere şi redare a unei piese de muzică uşoară ;

— Înţelegerea versurilor ,şi redarea sensului lor (analiza literară) ;

— Înţelegerea muzicii şi interpretarea sensului ei (analiza muzicală (formă, ritm, frazare etc.) ;

— Realizarea sincronului — a perfectei interdependenţe — între versuri şi muzică ;

— Înţelegerea genului şi stilului piesei muzicale şi redarea ei prin prisma personalităţii interpretului, fără alterarea sensului piesei ;

Mijloace tehnice vocale de interpretare :

— vibraţie

— accente ritmice, accente patetice

— apogiaturi — mordente

— portamente cu vibraţie

— glissando

— interpretarea la microfon şi modul de folosire a diverselor tipuri de microfoane.

ANUL II.

— folosirea corectă, adecuată şi neabuzivă a mijloacelor tehnice de interpretare (exerciţii şi exemplificări practice, lecţii-model cu solişti consacraţi)

— cunoaşterea şi însuşirea mijloacelor actoriceşti de interpretare (dicţie, mimică, machiaj, gestică, mişcare, coregrafie, exerciţii corespunzătoare de aplicare în canto a cunoştinţelor asimilate la cursul auxiliar de interpretare scenică).

— sincronizarea tuturor mijloacelor de interpretare — vocală, actoricească, muzicală — pentru realizarea interpretării unei piese de muzică uşoară.

— despre diverse stiluri de interpretare (exemplificări pe viu, pe discuri, benzi de magnetofon şi proiecţii cinematografice).

— despre realizarea unui stil propriu, de interpretare, ca funcţie directă a personalităţii interpretului ;

— menţinerea stilului propriu, independent de genul piesei interpretate ;

— originalitatea interpretării — imitaţia ; cum se realizează prima şi cum se poate evita a doua ;

— despre cantautor (interpretul creator) Modugno, Aznavour, Becaud etc.) .

— interpretul şi publicul, diverse sfaturi practice

ANUL III

— Aplicaţii practice. Folosirea în acest scop a unor piese muzicale în primă audiţie cu discutarea lor, pentru evitarea imitării interpretării altora şi — mai apoi — a unor piese muzicale cunoscute.

— obişnuirea interpretului cu publicul ; interpretarea unor piese în faţa colegilor, a unor invitaţi şi chiar, în cadrul unor audiţii publice ;

— despre acompaniament, rolul şi sprijinul acompaniamentului.

— despre orchestraţie şi necesitatea colaborării interpretului cu orchestratorii, pentru realizarea unei orchestraţii potrivite atît caracterului piesei muzicale, cît şi stilului interpretului. Exemplificări pozitive şi negative.

— Practică profesională sub îndrumarea şi controlul profesorilor.

— Formarea repertoriului personal, alcătuit din piese valoroase de muzică uşoară românească şi străină, adecvate personalităţii fiecărui interpret ;

— Seminarii trimestriale, audiţii lunare, examene de sfîrşit de an.

ISTORIA MUZICII UŞOARE

— originea muzicii uşoare

— izvoarele, evoluţia şi rolul muzicii uşoare în diferite epoci.

— forme, ritmuri, genuri ; legătura directă dintre ritmica, melodica populară şi muzica uşoară ;

— muzica uşoară de ascultat, de-a lungul veacurilor.

— muzica uoşară de dans şi evoluţia ei.

— trăsături comune ale muzicii uşoare şi muzicii culte ;

— elemente particulare ale muzicii uşoare.

— jazzul — element folcloric al poporului negru nord american, apoi folclorul muzical al popoarelor latino-americane şi influenţa lor asupra dezvoltării actuale a muzicii uşoare.

— muzica uşoară cu specific naţional şi izvoare folclorice pronunţate : o caracteristică a muzicii uşoare din ultimii 10 ani.

— figuri proeminente de creatori şi interpreţi ai muzicii universale, exemplificări pe viu, realizate cu interpreţi consacraţi şi elevi ai şcolii, benzi de magnetofon etc.

Evoluţia muzicii uşoare româneşti şi stadiul ei actual ;

— figuri proeminente de autori şi interpreţi ai muzicii uşoare româneşti (medalioane muzicale cu compozitori şi interpreţi) ;

— rolul educativ şi distractiv al muzicii uşoare.

Încheind citatul rezumativ al celor două programe analitice, precizez că pe acelaşi principiu am adaptat studiul teoriei şi solfegiilor la necesităţile muzicii uşoare (solfegii pe teme de muzică uşoară, aplicaţii practice etc.), precum şi studiul interpretării şi mişcării scenice, la modul de exprimare al interpretului de muzică uşoară.

După întocmirea programei analitice, a apărut necesară realizarea unei bune părți a materialului didactic; de pildă „Istoria muzicii ușoare", studiu inexistent pînă în prezent în nici-o parte a lumii; Apoi „Metodă pentru interpreții de muzică ușoară" etc.

Alcătuirea unui corp profesoral corespunzător a fost și este încă — un lucru deosebit de delicat.

A fi un interpret bun nu înseamnă a fi și un profesor bun; pedagogia pretinde — pe lîngă pregătirea de specialitate — experiență în domeniul respectiv și o însușire aparte.

Totuși a fost posibilă realizarea unui nucleu pedagogic, format din cîțiva pasionați ai acestei ramuri artistice, dotați cu o serioasă pregătire, experiență și aptitudini profesorale, avînd — totodată — la activul lor destul de numeroase rezultate pozitive, cari înmănunchează majoritatea soliștilor noștri de muzică ușoară, de bună calitate și bine pregătiți.

Dacă primele două puncte ale soluției propuse au putut fi rezolvate, prin întocmirea programei analitice și alcătuirea unui corp profesoral, punctul trei — organizarea unei forme permanente de învățămînt — rămîne încă deficitar.

Este drept că există în momentul de față o secție de muzică ușoară la Școala Populară de Artă, prin catedrele de canto, acordeon, saxofon, trompetă, trombon, chitară, baterie.

Ministerul Învățămîntului, Consiliul Așezămintelor din C.S.C.A., Casa Centrală a Creației și Direcția școlii, au sprijinit realizarea acestor catedre și aplicarea parțială a programei analitice.

Dar Școala populară de artă are ca scop *exclusiv*, pregătirea elementelor talentate din *mișcarea artistică de amatori*.

Din rîndul elevilor secției de muzică ușoară a școlii, s-au relevat prin aptitudinile lor deosebite și au devenit profesioniști angajați ai teatrelor de Estradă sau ai altor instituții de specialitate: Aura Urziceanu, Doina Hoadrea, Ion Ulmeanu, Norina Alexiu, Ana Petria, Lidia Zona, Dorin Anastasiu etc.

Aceasta însă a fost o întîmplare și nu scopul în sine al învățămîntului de muzică ușoară, din cadrul Școlii populare de artă.

Venind în întîmpinarea soluționării acestei probleme, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a realizat un prim pas, organizînd prin Consiliul Muzicii — în baza aceleiași programe analitice — un Curs de Perfecționare a tinerilor soliști de muzică ușoară.

Acesta s-a desfășurat la Centrul de Perfecționare a Cadrelor din C.S.C.A., în două etape: prima de cinci săptămîni la sfîrșitul anului 1966, iar a doua (8 săptămîni) în primăvara anului 1967.

S-au înregistrat unele rezultate evident pozitive; astfel, cu prilejul recitalului de încheiere a primei etape — dat în sala Dalles în Decembrie 1966 — oameni de artă, compozitori de frunte ai genului, au remarcat progresele realizate de o serie de cursanți printre cari Trio Alpin, Madeleine Bazaca, Elena Neagu, Ana Toma, Viorica Iliescu, etc.

A doua etapă, desfășurată în condiții dificile — cu un profesor și doi suplinitori, prin plecarea celorlalți în diverse turnee — a dat totuși multe rezultate pozitive, rămase însă neobservate cu prilejul recitalului de încheiere, din cauza unui acompaniament necorespunzător, care a acoperit soliștii.

Cu toate reușitele obținute — remarcate ulterior și în activitatea profesională a elevilor — totuși cursurile periodice de perfecționare au avut unele neajunsuri:

— În primul rînd, aceste cursuri au fost impropriu denumite „de perfecționare", ele fiind în majoritatea cazurilor, cursuri de *inițiere muzicală*.

— Lipsa de continuitate a etapelor cursului — de altfel prea scurte — a îngreunat desfășurarea evolutivă a procesului de învățămînt.

— lipsa unui examen de admitere a permis pătrunderea la cursuri și a unor elemente total necorespunzătoare.

Există două soluții care se pot aplica imediat, pentru că nu necesită suplimentări de schemă, fond de salarii, personal administrativ.

1) Aprobarea acordată excepțional secției de muzică ușoară a Școlii Populare de Artă din București, de a pregăti tineri interpreți *profesioniști* de muzică ușoară, diplomele de absolvență constituind atestarea lor în această calitate.

2) crearea unui „Învățămînt de 3 ani pentru specializarea soliștilor de muzică ușoară" care să se desfășoare în incinta Centrului de Perfecționare a cadrelor de pe lîngă C.S.C.A., avînd ca bază aceeași programă analitică.

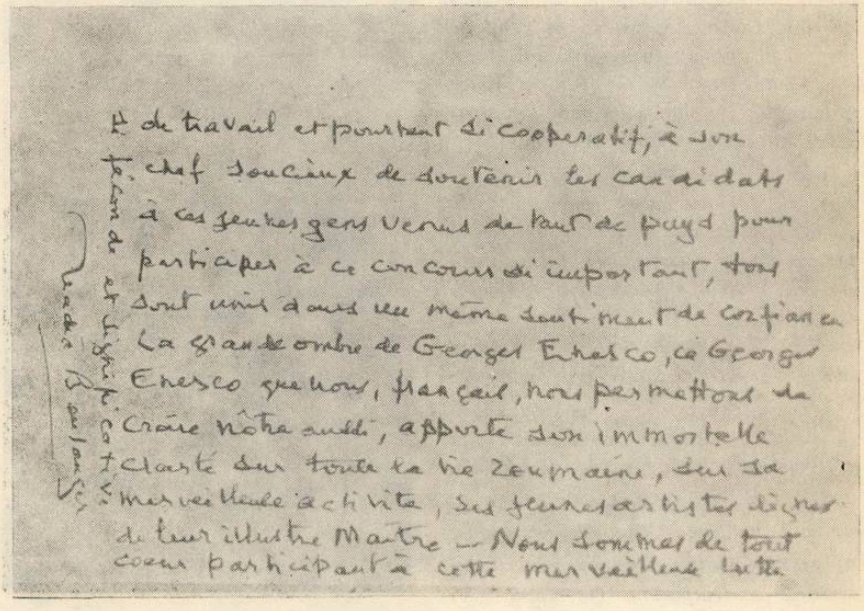
La acest „Învățămînt de 3 ani" vor putea participa în baza unui examen de admitere, tineri între 18—22 ani absolvenți de liceu, dotați cu aptitudini deosebite pentru muzica ușoară, putînd fi repartizați — în urma examinărilor — la anul I (pregătire), anul II (dezvoltare), sau chiar în anul III (perfecționare).

Propun totodată constituirea unui Consiliu Artistic-Pedagogic, compus din reprezentanți ai Consiliului Muzicii din C.S.C..A, delegați ai Biroului muzical O.N.T., ai O.S.T.A și membri ai Biroului secției de muzică ușoară a Uniunii Compozitorilor, maeștri coregrafi, care — periodic — să urmărească procesul de învățămînt și să aducă o prețioasă contribuție prin diverse sugestii și propuneri, la îmbunătățirea programei analitice și a metodei de predare.

Așa cum Institutele Superioare de Învățămînt artistic pregătesc temeinic, în mulți ani de studiu, pe slujitorii scenelor de operă, operetă, filarmonică, tot astfel milioanele de iubitori ai muzicii ușoare au dreptul să pretindă o interpretare de bună calitate, pe care această „Școală de Specializare în muzica ușoară" va avea datoria s-o asigure.

Opinii despre muzica și muzicienii români

Nadia Boulanger



„Săptămînile petrecute la București nu vor fi uitate de nici unul dintre noi. Sîntem profund pătrunși de admirație, respect și gratitudine. Această participare a tuturor, de la cel mai umil pînă la cel mai celebru, este extraordinar de emoționantă. Ea reprezintă o neprețuită însumare de curaj, de sacrificiu și de credință. De la publicul surprinzător de pasionat, de entuziast, de atent în același timp, la această orchestră istovită de muncă și totuși atît de înțelegătoare, la dirijorul său preocupat de a susține candidați, la acești tineri veniți din nenumărate țări pentru a participa la un concurs atît de important, toți sînt uniți în același sentiment de încredere reciprocă.

Marea umbră a lui George Enescu, acest George Enescu, pe care noi francezii ne permitem să-l considerăm și al nostru, răspîndește nemuritoarea sa lumină asupra întregii vieți românești, asupra minunatei sale activități, asupra tuturor tinerilor artiști demni de ilustrul lor maestru.

Noi participăm din toată inima la această splendidă luptă, atît de fecundă și semnificativă".

André Marescotti

Aţi asistat, în aceste prime zile ale festivalului, la două concerte de muzică românească, cel în care s-a interpretat Oratoriul bizantin de Crăciun de Paul Constantinescu şi concertul de muzică de cameră cu lucrări de Enescu, Ion Dumitrescu, Aurel Stroe şi Liviu Glodeanu. În cîteva cuvinte, vă rugăm, impresiile dumneavoastră.

Mai întîi Oratoriul de Paul Constantinescu. Trebuie să-ţi spun că mi-a lăsat o impresie excelentă atît prin natura însăşi a concepţiei muzicale cît şi prin realizarea componistică. Oratoriul este o lucrare foarte bine scrisă şi, fie că e vorba de cor, fie că e vorba de solişti, vocile sună minunat.

Nu v-aţi aflat la început în faţa unor valori muzicale necunoscute ? Mă refer la caracterul bizantin al lucrării.

Şi da şi nu. În Elveţia am fost 40 de ani „maître de chapelle" şi cunosc aprofundat cîntul gregorian. Muzica bizantină contemporană cu cîntul gregorian, nu poate să nu aibă anumite trăsături comune cu acesta dar lucrul foarte important nu este bizantinismul lucrării ci faptul că Oratoriul este o compoziţie tipic românească, foarte accesibilă şi care a fost primită deosebit de călduros de public — ceea ce nu se întîmplă prea des cu piesele de muzică modernă.

Puteţi defini tipicul românesc în muzică ?

Nu în două vorbe ! Mai întîi că muzica românească nu-mi este necunoscută. Acum trei ani, în 1964 am realizat pentru Radio-Geneva o serie de

emisiuni de muzică românească. Bine înţeles că în aceste emisiuni am transmis numai fragmente de compoziţii româneşti ; ascultătorii însă, ne-au cerut imediat după aceasta, audiţia integrală a compoziţiilor compatrioţilor dv. În plus l-am cunoscut foarte bine pe Constantin Brăiloiu de la care am învăţat care este adevăratul folklor românesc şi să ştiu să-l separ de elemente aşa zis folclorice dar mai puţin caracteristice. Dar înainte de-a spune că pot defini tipul românesc este în afară de orice discuţie că îl pot sesiza în operele compozitorilor dv.

La care vă referiţi ?

Cu excepţia lui Enescu, fără să fac o ierarhie, la toţi ! Ion Dumitrescu, Anatol Vieru, Cornel Ţăranu, Wilhelm Berger, Doru Popovici şi iarăşi Paul Constantinescu. Muzica lor, în ciuda manierelor diferite de a compune, dovedeşte o cunoaştere a muzicii moderne şi fie că vor fie că nu vor, aş spune chiar că fără să dorească expres acest lucru, muzica lor, hrănită de solul românesc, poartă un parfum specific, amprenta unui tipic românesc.

Să ne oprim o clipă asupra concertului de muzică de cameră românească.

Mai întîi Cvartetul de Enescu, No. 2, o lucrare covîrşitoare. Interpretarea dată acestui cvartet de formaţia de instrumentişti din Cluj merită să fie scoasă viguros în evidenţă. Concertul de coarde de Ion Dumitrescu, o lucrare tipic românească, scrisă excelent pentru corzi, mi-era cunoscută mai demult şi i-am apreciat şi de această dată inefabila prospeţime şi farmecul deosebit. Piesele celor doi compozitori mai tineri, Aurel Stroe şi Liviu Glodeanu, interesează şi merită să fie studiate şi în ciuda mijloacelor sonore de avangardă pe care le folosesc, aceste compoziţii pot fi recunoscute — după cum am mai spus — ca aparţinînd şcolii de compoziţie româneşti.

Afirmaţi, deci că există o asemenea şcoală ?

Nu numai atît ci şi că şcoala de compoziţie românească şi-a păstrat autenticitatea şi individualitatea şi nu poate fi confundată cu nici una din celelalte şcoli existente la ora actuală în Europa.

Credeţi că Oratoriul bizantin se va putea impune atenţiei publicului de peste hotare ?

Încerc să-ţi răspund în ceea ce priveşte ţările din apusul Continentului. Vezi dumneata, va trebui să treacă o anumită perioadă de acomodare. Publicul va aprecia din ce în ce mai pozitiv această muzică şi va sfîrşi prin a o îndrăgi.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU

E. Schenk

PROF. ERICH SCHENK şi-a împărtăşit impresii despre simpozionul dedicat operei lui Enescu.

A fost primul congres ştiinţific pe care muzicologia românească l-a organizat. Pot să vă asigur că acest simpozion a decurs la un nivel demn de evenimentul care l-a prilejuit: opera, creaţia şi viaţa lui George Enescu. România are darul rar întîlnit, chiar acum, să cerceteze ştiinţific şi să extragă de aci sugestii nu numai pentru cercetarea ci şi pentru practică şi întreaga dezvoltare ulterioară. Gama extraordinar de variată a problemelor puse de către tînăra muzicologie românească m-a impresionat foarte mult. Opera lui Enescu a fost tratată din toate punctele de vedere posibile şi astfel s-a scos în mod exemplar în evidenţă, din punct de vedere istoric şi geografic, polivalenţa acestui mare maestru de talie europeană. Cred că acesta este cel mai frumos rezultat la care poate ajunge un congres".

M. Druskin

Muzicologul sovietic MIHAIL DRUŞKIN şi-a exprimat la rîndu-i părerea despre simpozionul „George Enescu".

„Sînt foarte mulţumit de rezultatele simpozionului. În primul rînd, cu cît cunoşti mai mult creaţia lui George Enescu, cu atît îl admiri mai mult, şi analizele în comunicările din simpozion au ajutat la cunoaşterea mai multilaterală şi mai profundă a lui Enescu. Să nu mai vorbim despre concerte, care mi-au îmbogăţit foarte mult cunoştinţele. Trebuie să spun că nivelul simpozionului a fost foarte înalt. Asta este pentru mine o mare bucurie. Comunicările muzicienilor români se remarcă prin marea lor profunzime, prin analiza adîncită şi este foarte plăcut faptul că la aceste dezbateri au participat nu numai muzicologi, ci şi compozitori. Aş spune: compozitorii dumneavoastră sînt şi muzicologi — asta este o însuşire pe care o întîlneşti foarte rar şi acest fapt este, pentru mine, îmbucurător."

N-aţi vrea să remarcaţi unele dintre expunerile muzicologilor români sau străini care v-au plăcut mai mult?

„Vedeţi, deocamdată îmi este foarte greu să-mi exprim părerea şi, în afară de asta, mi-e frică să nu pronunţ greşit un nume. Din păcate nu ştiu românește. Vreau să remarc comunicările despre forma ciclică în creaţia enesciană, analiza motivelor.

Sînteţi pentru prima oară în Bucureşti?

„Da, pentru prima oară. Trebuie să spun însă că de mai multe ori am zburat peste România, dar niciodată n-am aterizat şi de aceea am aşteptat cu multă nerăbdare să vin în capitala dumneavoastră. Oraşul mi-a plăcut foarte mult, e un oraş minunat".

Z. Kučukalić

L-am întrebat pe muzicologul ZIJA KUČUKALIČ, redactor şef al revistei Zvuk din Sarajevo, care este opinia sa despre Festivalul şi Simpozionul Internaţional George Enescu.

„Particip pentru prima dată la Festivalul George Enescu de la Bucureşti. Înainte de orice vreau să spun că sînt încîntat de toate manifestările, de organizarea Festivalului şi în deosebi de faptul că se acordă o mare preţuire creaţiei muzicale a celui mai cunoscut compozitor român. În ceea ce priveşte Simpozionul care tocmai s-a terminat, consider c-a fost foarte interesant şi că se înscrie ca o importantă contribuţie la cunoaşterea vieţii şi operii acestui mare compozitor şi, totodată, Simpozionul întregeşte manifestările Festivalului. Sînt de părere că în viitor, munca de studiere a operei şi vieţii lui George Enescu trebuie continuată, adîncită şi supusă unei cercetări. Acest mare nume din muzica primei jumătăţi a secolului al XX-lea o merită cu prisosinţă."

George Manoliu

Ca unul care aţi avut fericirea de a-l cunoaşte şi a trăi alături de marele geniu al muzicii româneşti, vă rugăm să ne împărtăşiţi cîteva impresii personale privind concepţia şi arta interpretativă a lui George Enescu.

Prof. George Manoliu: *Arta interpretativă enesciană este unul dintre modurile de exprimare a unei gîndiri geniale, care a determinat — în primele decenii ale secolului nostru — un proces estetic extrem de important pentru evoluţia stilului violonistic mondial. Mult timp, covîrşitoarea forţă de comunicare a acestei arte a fost considerată ca un stil de puternică originalitate, legat strict de geniul enescian, excluzînd analiza şi folosirea datelor violonistice şi interpretative. Consemnarea datelor stilistice enesciene constituie pentru toţi violoniştii — concertişti sau profesori — o largă sursă de inspiraţie, iar pentru noi românii în special, temeiurile şcolii româneşti de vioară.*

Ce a preluat violonistica românească actuală din violonistica enesciană? S-a răsfrînt ea asupra tinerilor interpreţi?

G.M.: *Violonistica enesciană s-a transmis generaţiei actuale prin cei care au avut fericirea de a trăi o dată cu el, în lumina unei mari elevaţii artistice. Aceasta nu a fost numai o*

formă de organizare a unui mod de expresie legat de aspectele esențiale ale talentului românesc, ci constituie o bogăție de date stilistice de o înaltă concepție de artă.

Emil Simon

Știm că ați inclus în programul prezentat cu Filarmonica clujeană lucrarea „Incantații" de Cornel Țăranu ; ce v-a atras în mod deosebit la această lucrare, cum a fost primită de colectivul orchestrei ?

Dirijorul Emil Simon : *M-a atras în special expresia condensată, echilibrul ce-l are această lucrare pe care personal o consider una din cele mai realizate dintre op-urile orchestrale ale lui Cornel Țăranu. Cît privește felul cum a fost primită de către orchestră : cu mult interes ca de altfel numeroase alte lucrări contemporane de valoare pe care le prezentăm și pentru care acest ansamblu are o afinitate ce probabil a-ți remarcat-o și Dv.*

Cum se face adaptarea orchestrei simfonice clasice la caracterul cu totul particular al creației moderne contemporane ?

E.S. : Gîndindu-mă la Filarmonica din Cluj, cred că este mai curînd vorba de o creștere a acestui ansamblu în ambianța, în spiritul contemporan, printr-o alcătuire corespunzătoare a repertoriului, astfel încît acesta să creeze în orchestră o reacție spontană pozitivă, naturală, un interes crescînd pentru nou. Găsesc faptul absolut normal observînd tinerețea — și de aici poate pasiunea membrilor orchestrei pentru muzica secolului lor.

Victor Giuleanu

De regulă marile personalități muzicale care ne vizitează în diferite împrejurări poposesc și în mijlocul studenților. Găsiți util acest contact ?

Prof. Victor Giuleanu : *Cu cît asemenea contacte sînt mai numeroase cu atît folosul este mai mare. Studenții muzicieni văd totdeauna în figurile reprezentative ale artei muzicale întruchiparea propriilor aspirații, de aceea vizitele acestora la Conservator, pe lîngă puternicul imbold pe care-l imprimă în munca lor, au și o nemăsurată valoare educativă.*

În decursul anilor întîlnirile studenților cu muzicieni de renume ca Isaac Stern, David Oistrah, Peter Menin, Aram Haciaturian, Fritz Mahler, Dimitrie Kabalevski, Leopold Stokovski etc., au avut darul să sublinieze — printre altele — adevărul incontestabil că arta înaltă se face numai prin muncă permanentă, încredere și voință nemărginită. În acest sens vorbea celebrul violonist Isaac Stern, acum doi ani, studenților noștri după ce mai întîi le dedicase un concert memorabil : „Secretul artei mele — dacă e să fie un secret — este munca, munca fără preget".

Asemenea învățăminte revenind din partea celor ce au atins culmile măiestriei, merg direct la inimă studenților, iată de ce vom persevera în a organiza și pe viitor cît mai multe întîlniri cu marile personalități muzicale românești și străine.

Ca președinte al juriului de canto la această ediție a festivalului „George Enescu", ne-ar interesa cîteva impresii și constatări generale.

V.G. : *La actuala ediție a Concursului de canto au participat tineri interpreți din 15 țări. Nivelul general al Concursului îl considerăm bun. Criteriile pe care juriul le-a avut în vedere în aprecierea concurenților, au fost : muzicalitatea, stăpînirea unei cît mai bune tehnici vocale, dicțiunea și pronunția corectă a textului vorbit, redarea fidelă a stilului lucrărilor interpretate, urmărindu-se cu sporită exigență, ca totul să fie îmbrăcat într-o puternică expresivitate și trăire a conținutului emoțional.*

O parte dintre participanții la concurs au pus accentul pe tehnicitate, alții pe calitatea vocii și în sfîrșit a treia categorie — mai puțin numeroasă — a avut în vedere criteriul esențial, muzicalitatea. Au fost concurenți care au excelat în lied, apărîndu-ne în schimb mai puțin pregătiți în ariile de operă și invers. Alții au demonstrat o bună tehnică a respirației și frazării dovedindu-se însă tributari altor probleme ale tehnicii vocale.

În ce privește repertoriul, piatra de încercare au constituit-o lucrările de Bach, Haendel, Mozart și bineînțeles cele două lieduri de George Enescu pe versuri de Clément Marot, prezente în program ca piese obligatorii. În orice caz ne bucură mult sucesul cîntăreților noștri și la această ediție.

CONSTANTIN RĂSVAN

Friedrich Gulda

În ziua liberă, între simfonicul Filarmonicii din Cluj — în care a susținut partea solistică în două concerte de Mozart — și recitalul său programînd lucrări de Debussy și Ravel, Friedrich Gulda a dorit să facă cunoștința cîtorva instrumentiști români de jazz. Întîlnirea, care a avut loc în studioul casei de discuri „Electrecord", a început printr-o convorbire prietenească. Apoi, Gulda s-a așezat la pian și a propus celor prezenți „să facă muzică" împreună cu el. Tema de blues, improvizată la clapele „Bechstein"-ului, este preluată treptat de saxofonistul Dan Mîndrilă, de chitaristul Sandu Avramovici, de contrabasistul Johnny Răducanu, de bateristul Adrian Ciceu (care cedează apoi locul lui Bob Iosifescu). De la pian, Gulda dirijează din ochi această formație „ad hoc", ai cărei membri sezizează „din zbor" intențiile sale. Pe rînd, fiecare instrumentist improvizează un solo, în timp ce momentele de „tutti" antrenează întregul ansamblu într-o execuție plină de dăruire. Noroc că, întîmplător (sau poate nu întîmplător), ne aflăm într-un studio de înregistrare. Microfoanele sînt amplasate la locul lor, magnetofoanele funcționează din plin: originala improvizație colectivă, în stilul autenticelor „jam sessions" de jazz, este înregistrată pe bandă. Și — cine știe? — poate că va apărea cîndva pe un disc, oferind publicului larg ocazia de a retrăi momentul colaborării lui Friedrich Gulda cu cîțiva din cei mai buni instrumentiști români de jazz.

La încheierea întîlnirii, atmosfera pare prielnică pentru o convorbire.

Mozart, Debussy — Ravel, jazz, — cum se împacă toate acestea?

Foarte bine. Sînt tocmai cele trei stiluri asupra cărora mi-am concentrat activitatea, după ce — la începutul carierei — cîntam lucrări din întregul repertoriu pianistic. Practica arată că un interpret trebuie să se specializeze, pentru a putea prezenta anumite piese la cel mai înalt nivel posibil. În caz contrar, există riscul uniformizării manierei de interpretare, — așa cum, la unii pianiști, totul pare a fi scris de Liszt.

Dar de ce v-ați oprit tocmai asupra celor trei etape, atît de radical deosebite, din istoria muzicii?

Clasicii vienezi i-am asimilat odată cu laptele matern; am crescut în sunetele acestei muzici a patriei mele, pe care o cînt în mod firesc, așa cum merg pe stradă, de pildă. Cu impresioniștii francezi m-am întîlnit la vîrsta de 16 ani, cînd am participat la concursul internațional de la Geneva; am îndrăgit de atunci lucrările lor, pentru care mi se pare că am o înclinație specială, un fler dacă vreți. Cît privește jazzul, l-am cunoscut tot de atunci, m-am pasionat — era în 1946 — pentru stilul „be-bop", am ascultat și am admirat pe cîțiva maeștri ai genului, ca Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Budd Powell, și apoi am cîntat pentru propria mea plăcere, ani de zile, seară de seară, la un club de jazz din Viena. M-a atras în deosebi posibilitatea de „a face muzică în mod liber" (Freies musizieren), ca în vremea preclasicismului, dînd curs liber inspirației spontane.

Nu v-a influențat practica jazzului în interpretările date clasicilor și impresioniștilor?

Ba da. De la început, am fost un adversar al dogmelor, al execuțiilor „înghețate", socotind că un artist trebuie — în momentul cînd realizează actul interpretării — să se confunde cu compozitorul respectiv, să aibă iluzia că el este Mozart, Beethoven, Debussy, ceea ce atrage după sine anumite drepturi. Înțeleg prin aceasta libertatea de a nu respecta „ad litteram" partitura, ci de a adăuga — sau a elimina — anumite note, bine înțeles pe baza structurii melodice și armonice originale și fără a părăsi stilul caracteristic autorului. După ce o vreme, am aplicat această concepție cu oarecare timiditate, practica jazzului mi-a dat curajul de a o adînci și extinde.

Însemnează aceasta că interpretați de fiecare dată aceeași lucrare în alt fel?

Exact. În clipa în care mă așez la pian, nu am nicio idee preconcepută asupra modului în care voi interpreta în acea seară lucrarea. Inspirația îmi vine pe parcurs, în funcție de cele mai diverse cauze: atmosfera sălii, dispoziția personală, descoperirea subită a unui detaliu neglijat anterior etc. În felul acesta, piesa va suna de fiecare dată în alt fel, — evident în anumite limite stilistice, pe care nu îmi îngădui să le depășesc,

Nu acceptați așa dar ideea unei interpretări-model ?

Nu, și ca atare nu ascult discuri cu mari pianiști, nu-mi propun să continui tradiția nimănui. Dacă vreți să vă citez totuși numele unui pianist pe care l-am admirat nespus, l-aș numi pe Cortot, nu pentru a-l lua ca model, ci doar ca personalitate. Este drept că în recitalurile sale puteau fi uneori auzite note false, dar ele îmi erau mai simpatice decît notele perfecte ale unui pianist lipsit de trăsături personale marcante.

Revenind la jazz, ați urmărit și în acest domeniu crearea unui stil propriu, refuzînd influențe din afară ?

Da, și anume am încercat să îmbin limbajul vienez cu formele clasice de sonată, rondo etc. De regulă, construiesc interpretările mele de jazz pe două teme, cu dezvoltare, repriză și coda, indiferent dacă este vorba de pian solo cu secție ritmică sau de formule instrumentale mai complexe, ca în lucrarea scrisă pentru patru soliști — pian, trompetă, trombon, saxofon bariton — și orchestră. În general, sînt preocupat în jazz de lărgirea formei, cu observația că — după părerea mea — spiritul muzicii de jaz poate fi adaptat limbajului național.

Intenționați, pentru viitor, să vă extindeți preocupările ?

Încă o bună bucată de vreme voi rămîne fidel clasicilor, impresioniștilor și jazzului, urmărind perfecționarea interpretărilor, adîncirea lor. Iar mai tîrziu, peste mai mulți ani, poate că voi încerca să mă apropii de Bach...

Despre Festival ?

Prea puțin, programul meu fiind extrem de încărcat în aceste zile. Pot doar să apreciez deosebit de pozitiv colaborarea mea cu Filarmonica din Cluj și cu talentatul ei dirijor Emil Simon. Și, evident, să mulțumesc entuziastului public bucureștean pentru căldura cu care m-a primit.

EDGAR ELIAN

Antal Dorati

...Orice șef de orchestră dirijează cum crede mai bine, ca să medieze cel mai fericit contact al operei cu auditorii.

Al operei restituită absolut fidel compozitorului ? Sir John Barbirolli afirma că în mod practic, verosimilul contează. Cum priviți dv. această chestiune ?

Fidelitatea — despre care uneori se face prea mult caz — nu este un dat absolut. Ea reprezintă convingerea interpretului, dobîndită după un studiu aprofundat al creației compozitorului. Este vorba aici de un „impact" între operă și interpretul care nu se poate nega pe sine însuși. El trebuie să fie prezent cu personalitatea proprie, dar fără să o etaleze ostentativ abuzînd de faptul că nu se află de față compozitorul. În sensul acesta, subscriu la cele ce spunea Barbirolli, „Verosimilul" definește exact alianța fericită a interpretului cu compozitorul.

Se vorbește adesea despre noutate în domeniul interpretării lucrărilor clasice sau romantice. În ce ar consta, după părerea dumneavoastră, această noutate ?

Știți, arta interpretării se înrudește pe undeva cu moda vestimentară. În tinerețea mea, era la modă interpretarea romantică, cu foarte multă libertate de exprimare. Nu era de „bon ton" să interpretezi o melodie oarecare, fără să schimbi de cel puțin 3—4 ori „tempo"-ul. Mai tîrziu, altă școală interpretativă pretindea ceva exact la antipod: execuția riguroasă a scriiturii muzicale. În sfîrșit, Toscanini a deschis epoca fidelității elastice față de partitură, ceea ce e mai omenesc și foarte contemporan. Mi se pare foarte normal, fiindcă atunci cînd pătrund în esența unei lucrări, nu-mi anihilez eul meu, de om al secolului XX. Chiar dacă mă aflu dinaintea unei partituri de Beethoven, nu pot face abstracție de faptul că în viața mea cotidiană călătoresc cu avionul, telefonez, urmăresc televizorul.

Ați dirijat în concertele dv. muzică clasică și romantică, dar și creații contemporane. Aveți impresia că muzica de azi pune dirijorului probleme diferite de cele pe care trebuiau să le rezolve predecesorii săi ?

Desigur, unele trăsături rămîn permanente. Sarcina șefului de orchestră a fost, este și va fi în continuare să sudeze un ansamblu, să controleze și să trateze cu tact pe instrumentiști. Dar ea se prezintă în mai multe variante, depinzînd de structura particulară a fiecărei creații. Într-un fel trebuie să mă adaptez dacă am de-a face cu douăsprezece viori și cîteva instru-

mente de percuție, și altfel dacă lucrez cu douăsprezece timpane și cîteva viori. Adaptarea, evident, e în funcție de materia de care dispui. Ca și la un sculptor care își schimbă tehnica, de la caz la caz: pentru o lucrare în lemn, în piatră sau în bronz. Indiferent de subiectul ales.

Cînd este vorba de creația muzicală contemporană, interpretul are o răspundere deosebită în promovarea autenticelor valori, care încă n-au fost verificate prin trecerea timpului. Credeți că interpretul de azi este în măsură să opereze cu precizie acest discernămînt?

Încercăm perseverent să deosebim ceea ce e valoros și viabil, de ceea ce e „truc" efemer. Dar operația nu e nici simplă, nici ușoară. În ceea ce mă privește, mă silesc cît pot să nu comit erori, să nu aduc falsuri în fața publicului. Ceea ce mi se pare într-adevăr bun, transmit fără ezitări auditorilor. Dar care va fi valoarea finală a acestei creații? Timpul — acest arbitru care nu se grăbește, tocmai fiindcă dă verdicte inatacabile — va decide. Țin minte ce-mi spunea o dată Kodaly: „Datoria fiecărui muzician este să-și aducă propria sa cărămidă în marele edificiu al muzicii. Important nu e cîte cărămizi aduci, ci să aduci pe cele scoase cu sinceritate din simțirea și gîndirea ta". Avea dreptate, foarte multă dreptate.

Dacă ați fi în juriul unui concurs al dirijorilor, ce condiții considerați că ar trebui să îndeplinească cel căruia i-ați decerna invidiatul trofeu?

Măiestria șefului de orchestră se dezvoltă în anii maturității. Or, cum în acest concurs hipotetic n-ar fi decît tineri, n-aș da marele premiu unui dirijor, ci unui tînăr muzician cu promisiuni evidente în această direcție.

Și dintre șefii de orchestră consacrați?

Dar ei nu se prezintă în concurs! Totuși, cred că un bun șef de orchestră trebuie să aibă ureche excelentă, mult bun gust, sinceritate și capacitatea de a se cufunda total într-o operă. Nu mai vorbim de necesitatea de a fi stăpîn absolut pe meșteșugul său. Imaginați-vă orchestra ca pe o harpă, ale cărei corzi sînt nervi mari. Ei bine, se cuvine ca dirijorul să sensibilizeze acești nervi cu toată stima — fără a-i leza — dar și cu toată vigoarea — fără false menajamente. Dacă a reușit să stabilească un contact intim cu orchestra, a cîștigat partida cu publicul.

A. SANDU

Guy Erismann

O convorbire cu d. Guy Erismann, șeful producției muzicale a Radio-Televiziunii Franceze, oferă celui care o determină plăcerea rară de a recepta impresii și idei exprimate într-o formă demnă de tradiția de claritate și eleganță a stilului oral galic. Venit la București în ultimele zile ale Festivalului „George Enescu", solicitat de audiții radiofonice, concerte și diferite contacte, găsesc cîteva minute să ne spună:

Pentru mine, sincer vorbind, este unul dintre cele mai mari și somptuoase Festivaluri de muzică la care am asistat. Și, în paranteză fie spus — am asistat la destule. Impresia cea mai puternică pe care am resimțit-o în primele ore la București, este aceea de a trăi într-o mare capitală, consumată de pasiunea muzicii. Sigur, mi-am spus, nu poate fi un foc de paie, acest interes imens al publicului capabil să participe zilnic la 3 manifestări muzicale. Cu siguranță că Festivalul „Enescu" capabil să trezească această superbă exaltare muzicală a publicului corespunde unei cerințe colective reale. M-ar interesa, firește, aspectele vieții muzicale românești în intervalele de 3 ani care despart Festivalurile. Artiștii francezi care au vizitat și au concertat în România mi-au spus însă că publicul este la fel de interesat, de cald, de comunicativ. Este un semn că în România viața muzicală pătrunde tot mai mult în straturile adînci ale vieții spirituale a publicului. În această privință trebuie să spun că în Franța nu s-a realizat încă o viață muzicală în profunzime, arta sunetelor n-a fost și n-a devenit o realitate a maselor. Mi-am dat seama că în România, arta și muzica alături de celelalte arte, a devenit o chestiune națională, o problemă de cultură a întregului popor.

Cum ați ajuns la asemenea concluzii îmbucurătoare pentru noi?

În primul rînd asistînd la diferite concerte, apoi vizitînd excelentele Dv. săli de concerte, sala Palatului, sala mică a Palatului, sala Radio, Ateneul cu tradițiile lui vechi de aproape un secol și ...concertul orchestrei Camerata al Conservatorului din București, care s-a dat într-una din sălile Galeriilor Naționale. Inițiativa mi s-a părut excelentă. De multă vreme mă preocupă ideea că un concert trebuie să se desfășoare într-un cadru artistic, într-o ambianță poetică, în stare să determine climatul psichologic favorabil unei bune receptări a muzicii. O sală de muzeu, ca aceea în care s-a desfășurat concertul orchestrei Camerata, pe lîngă că posedă o excelentă acustică, oferă prin cadrul ei estetic un admirabil climat pentru pătrunderea muzicii. Am încercat cu bune rezultate același lucru la noi, în Franța, organizînd concertele Ansamblului polifonic al ORTF în diferite săli vechi, în edificii istorice. A fost mai ușor să facem acest lucru în provincie și mai greu la Paris.

L-ați cunoscut pe George Enescu? L-ați auzit? Pun aceste întrebări pentru a ști dacă credeți că Festivalurile care-i poartă numele și-i perpetuează memoria sînt după părerea Dv. modul cel mai viu și mai adecvat de a-i asigura prezența spirituală printre noi...

Da. Am avut fericirea să-l ascult pe Enescu. Era în 1957, la Festivalul din Strasburg, unde cînta împreună cu discipolul său Yehudi Menuhin, Concertul dublu de Bach, sub bagheta lui Klemperer. A doua zi, ne-a oferit o seară de vioară solo, cu Sonate de Bach. Era un mare, uriaș interpret, pătruns de misiunea nobilă a artei sale, care poate deveni, și acest lucru a fost perfect demonstrat de caracterul internațional al Festivalului la care am asistat, un factor puternic de apropiere și colaborare spirituală între popoare. Pentru că l-am cunoscut pe Enescu, am ținut să vizitez și muzeul adăpostit în Palatul Uniunii Compozitorilor. Am fost profund emoționat de organizarea acestui admirabil muzeu care relatează o istorie apropiată, o pasionantă aventură spirituală a unui mare artist, pornit dintr-un sat anonim românesc pentru a parcurge un imens itinerar mondial, concret ilustrat pe harta terestră a concertelor enesciene. De aceea sînt convins că nu se putea găsi o formă mai potrivită decît acest admirabil Festival, cu o periodicitate de 3 ani, pentru a perpetua memoria unui genial creator și interpret care a trăit intens în sfera artei sunetelor.

V. CRISTIAN

Guido Agosti

Participați pentru a doua oară la Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu".

Da. Și fără voia mea sînt înclinat spre comparații.

Rezultatul acestor comparații...

Este net în favoarea actualei ediții. Nu exagerez și nu vreau să flatez pe nimeni spunînd că Bucureștiul găzduiește din trei în trei ani una dintre cele mai importante manifestări muzicale europene. Ceea ce este fantastic este modul în care Festivalul și Concursul sînt organizate. De altfel, o bună organizare este condiția esențială, după părerea mea, pentru o adevărată reușită.

V-am ruga să ne vorbiți despre Concurs.

Da, și din nou sînt tentat să fac comparații. Mi s-a părut că anul acesta nivelul tinerilor pianiști a fost ulwitor. Am fost într-adevăr puși în fața unor adevărați artiști. Și o notă deosebită merită tinerii români care m-au impresionat. Radu Lupu și Dan Grigore sînt capabili de cele mai frumoase realizări. Aveți o școală pianistică foarte valoroasă.

La cursurile de vară de la Academia de muzică „Franz Liszt" de la Weimar ați mai avut mi se pare prilejul să cunoașteți tineri muzicieni români.

Da. Un violoncelist, Nicolae Șarpe, care a lucrat la clasa mea. Mi-a plăcut foarte mult. Talentat, sensibil, promite o frumoasă carieră solistică.

Programul Concursului de anul acesta vi se pare mai dificil decît cel de acum trei ani ?

Nu aș putea spune acest lucru. Dar cred că includerea în etapa finală a Sonatei lui George Enescu a pus plobleme multor concurenți. Este o lucrare foarte dificilă, cerînd calități artistice de primă mărime. S-ar putea emite părerea că obligă la prea mari eforturi în etapa finală, după un consum nervos atît de pronunțat, în primele două etape. Pe de altă parte, dat fiind complexitatea ei, este cea mai bună verificare în etapa finală. Cine știe să cînte această sonată poate într-adevăr să se socotească printre laureați.

VL. POPESCU — DEVESELU

Fritz Ehlers

L-am întîlnit pe prof. Fritz Ehlers în pauza dintre etapa a II-a și etapa finală a Concursului de vioară. O pauză binemeritată și utilă, atît pentru concurenți cît și pentru membrii juriului. Subiectul : Concursul și Festivalul, desigur.

Prof. Fritz Ehlers ne-a spus :

Concursul de vioară din acest an se caracterizează printr-un mare echilibru de forțe între participanți. Nivelul este ridicat și socotesc acest lucru remarcabil dacă mă gîndesc că vîrsta majorității concurenților este foarte fragedă.

Cum apreciați programul cerut de acest concurs ?

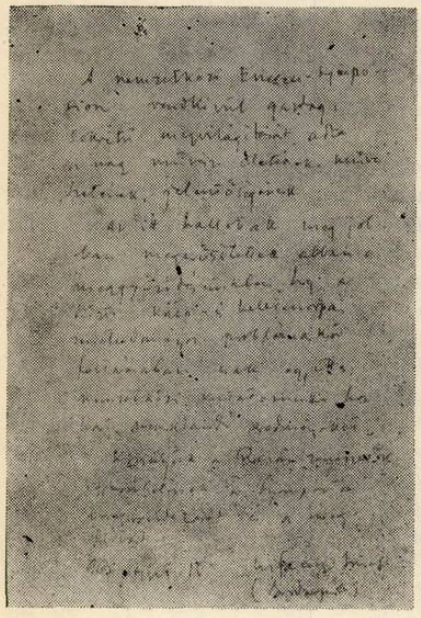
Este foarte dificil. Cere cunoștințe muzicale deosebite și o pregătire multilaterală. Spre deosebire de alte competiții artistice asemănătoare, Concursul „George Enescu", prin programul impus, este o adevărată piatră de încercare pentru tinerii instrumentiști. Ei nu trebuie să treacă doar probe de virtuozitate, ci sînt obligați să arate o întreagă gamă de posibilități : sensibilitate, muzicalitate, maturitate artistică....

Lucrările lui Enescu incluse în program...

Sînt deosebit de importante. Sonata a II-a de pildă, care a fost foarte mult cîntată, este un adevărat test pentru verificarea personalității tinerilor interpreți. Lucrări de o mare complexitate, piesele enesciene clasifică pe adevărații artiști.

Sînteți la al treilea Concurs Enescu. Ați participat și la numeroase alte concursuri internaționale. Aveți deci o experiență bogată de membru al unui juriu. Este o sarcină grea, cea pe care o îndepliniți împreună cu ceilalți colegi ai dumneavoastră.

N-aș putea spune că este ușoară. Și totuși... Vedeți, mulți dintre noi ne cunoaștem de multă vreme. Colaborăm nu numai în cadrul juriilor, la concursurile la care ne întîlnim. Și în ciuda faptului că aparținem unor școli diferite, că venim din țări diferite, sîntem animați de dorințe comune, în ceea ce privește dezvoltarea școlii contemporane de vioară, și pe un plan mai larg, legat de triumful artei adevărate.



I. Ujfalussy

Simpozionul internațional „Enescu" a fost bogat atît în reliefarea multilaterală a vieții acestui mare artist cît și în ceea ce privește arta și importanța creației enesciene.

Ceea ce am auzit aici ne-a întărit și mai bine convingerea că în Europa centrală și răsăriteană problemele de muzicologie se pot elucida printr-o muncă comună de cercetare, muncă ce poate să ne aducă rezultate temeinice.

Mulțumim Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România pentru invitație și pentu felul cum a fost organizat acest Simpozion.

În asemenea condiții, un concurs reprezintă pentru noi o etapă, iar rezultatele sale finale nu sînt doar încununarea talentului celor mai talentați, ci și un prilej de satisfacții pentru noi și o confirmare că eforturile noastre au fost încununate de succes.

VLADIMIR POPESCU

Napoleone Annovazzi

Cu dirijorul italian Napoleone Annovazzi ne-am întreținut după afișarea rezultatelor la Concursul secției de canto. Am vorbit despre operă, despre „voci", despre competiția cîntăreților.

Rezultatele ?

Cum e și firesc, ele răsplătesc pe cei mai buni.

Concursul de anul acesta v-a satisfăcut ?

În general, da. În etapa finală am ascultat cîteva elemente foarte bune. Mai ales cîntărețe. Am remarcat însă o diferență între cei admiși în ultima fază și restul concurenților. Desigur, într-un concurs de canto materialul brut, vocea, este un factor ce nu poate fi trecut cu vederea. Și anul acesta recolta nu a fost ca în alte dăți. Se întîmplă de multe ori așa la concursurile vocale. Sînt ani mai buni, ani mai puțin buni.

Dar pregătirea muzicală a cîntăreților ?

Și la acest capitol am găsit elemente mai mult decît promițătoare alături de altele care nu au arătat o pregătire la nivelul unui concurs ca cel de la București.

De astă dată vocea nu mai intră în discuție.

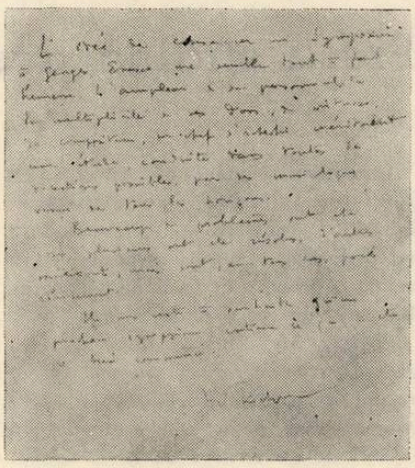
Desigur. O pregătire insuficientă și o necunoaștere a posibilităților reale individuale. Cred că lipsurile constatate trebuie remediate. Pe această linie doresc să propun ca pe viitor, fiecare candidat să prezinte o dată cu celelalte acte de înscriere la concurs o recomandație din partea unui conservator sau institut muzical de prestigiu. Știu că în multe țări se obișnuiește să se facă selecționări prealabile. Este foarte lăudabil acest lucru și foarte necesar pentru că rezultatele unui concurs internațional sînt cărți de vizită nu numai pentru candidatul respectiv, ci și pentru învățămîntul artistic al țării sale. De altfel mi se pare că la pian și vioară, concurenții prezintă recomandațiile despre care vorbeam.

Ați urmărit manifestările Festivalului ?

M-a interesat totul. Am fost foarte atras de concertele de muzică românească. O impresie extraordinară mi-a făcut Corul „Madrigal" : bun gust, intonație perfectă, coloritul vocilor sînt calități demne de remarcat. Este o formație care oferă satisfacții estetice puternice.

Iar programul pe care l-a abordat mi-a dezvăluit o lume pe care nu o cunoșteam și care este minunată.

VL. P.



Marc Pincherle

Ideea de a închina un simpozion lui George Enescu mi se pare foarte bine venită. Anvergura personalității sale, darurile sale multiple de virtuoz, de compozitor, de dirijor, meritau un studiu în toate direcțiile posibile, studiu efectuat de muzicologi veniți din toate orizonturile.

S-au ridicat multe probleme, unele au fost rezolvate, altele vor fi studiate în continuare dar, în orice caz, aceste probleme au fost puse cu claritate.

Nu-mi rămîne decît să urez ca un viitor simpozion să continue ceea ce a fost început atît de bine.

Günter Bialas

În luna noiembrie a.c. ne-a vizitat țara compozitorul german Günter Bialas, *profesor la Conservatorul din München. Domnia sa a avut ocazia de a cunoaște unele aspecte ale vieții muzicale românești, atît în Capitală cît și în alte orașe ale țării. Răspunzînd întrebărilor noastre, oaspetele ne-a împărtășit cîteva din impresiile sale.*

Dată fiind noutatea, pentru Dv., a acestui prim contact (destul de „concentrat" ca timp, de-altfel), ce impresie v-a făcut viața muzicală românească ?

— Mărturisesc că sînt plăcut surprins de tot ceea ce am putut vedea și asculta — mă refer atît la concerte sau spectacole, cît și la audițiile pe bandă. Ca nivel artistic (respectiv gîndire, mijloace de exprimare, concepție generală despre artă) nu văd vreo deosebire esențială între muzica românească și cea pe care o putem auzi în orice alt centru muzical din Europa ; lucru care — după mine — atestă nivelul, l-aș numi „internațional", pe care l-a atins creația românească. Este adevărat că nu cunoșteam prea mult, însă cu atît mai revelatoare mi-a fost surpriza. Ceea ce m-a impresionat poate în mod deosebit, a fost echilibrul *care există — în muzica românească — între creația celor mai vîrstnici și căutările celor tineri. Este un echilibru care există (deși în măsură mai redusă) și la noi, în Germania. Asemănător situației de la noi, cred că și la Dv. căutările noului constituie o chestiune destul de subiectivă, de gust aș spune... iar gusturile sînt atît de diferite !*

Vă referiți desigur la reacțiile publicului, în sensul unor „grupări" de preferințe pe stiluri sau tendințe...

— Se poate spune (și lucrul este valabil în special pentru auditorii noștri) că fiecare muzică își are publicul ei. Dar la Dv. am remarcat un fapt pe care-l găsim destul de rar în Germania : receptivitatea largă *și oarecum omogenă a publicului — cum a fost spre exemplu la unul din concertele de la Cluj, la care lumea a primit cu aceeași căldură piesele „clasice" cît și pe cele contemporane românești ale programului.*

Ce loc ocupă muzica contemporană în alcătuirea programelor Dv. — predomină principiul varietății (respectiv clasic-contemporan), sau se tinde spre o „exclusivitate" a muzicii noi ?

— Există, în principiu, atît programe „amestecate" (acestea sînt cele obișnuite, în abonament), cît și exclusive... dar în privința „amestecului", acesta merge la noi pînă la un nivel contemporan destul de restrîns. Sau, spre a cita concret : pînă la Bartók (care este foarte cunoscut la noi), Stravinsky sau Hindemith — ca limită „maximă", Alban Berg (cu Concertul de vioară *care se bucură de un frumos succes). Ca alți autori contemporani germani : Werner Egk, Karl Orff — eventual și Karl Amadeus Hartmann...*

Aminteați și de concertele „exclusive"...

— Da. Acestea se organizează mai cu seamă prin Studiourile de muzică contemporană ale rețelelor de Radiotelevizione. Trebuie să adaug că, și aici, există oarecari deosebiri de concepție ; așa spre exemplul Studioul de la München ((Bayerischer Rundfunk) are vederi mai „largi" — atît ca stiluri contemporane cît și ca cerc de auditori căruia i se adresează. Cu mult mai „exclusiviste" sînt Studiourile similare din vest, Stuttgart sau Köln de pildă... Dar nu vreau să omit menționarea unui ansamblu foarte bun, cu repertoriu strict contemporan : „Musica Nova" din München.

Ați vizitat și Conservatoarele românești — la București și la Cluj. Ce părere aveți, ca pedagog cu o bogată experiență, despre învățămîntul nostru muzical ?

— De la bun început : sînt impresionat de calitatea tineretului Dv. muzical precum și de condițiile de care dispune. Nu vreau să fac complimente gratuite — dar la noi se studiază în condiții mai dificile. Am admirat atît programele didactice (foarte judicios alcătuite) dar mai cu seamă pregătirea multilaterală a tinerilor în domeniul artei. În clasele Dv. de canto, spre pildă, se face — pe lîngă studiul muzical propriu-zis — și literatură, dramaturgie, regie de scenă, actorie. Este o pregătire complexă *de care cred că are nevoie orice cîntăreț de operă. În afară de asta : dirijorii au la dispoziție orchestre (să-i spunem „de exersare"), precum și coruri profesioniste — lucru care contribuie enorm la formarea viitorilor interpreți dirijori.*

Cum vedeți Dv., în lumina celor arătate, o lărgire a contactului cu muzica românească ?

— Consider că acest prim contact care — repet — a fost pentru mine o surpriză din cele mai plăcute, poate fi lărgit în mod substanțial. Cunoaștem destul de bine muzica contemporană poloneză și cehă ; țin să adaug că eu personal — ca fiind originar din Silezia — am ținut în mod deosebit la o cunoaștere cît mai bună a acestor manifestări muzicale, idee pe care am promovat-o în cadrul Studioului de la München. De regulă pornim de la premisa că cea mai bună prezentare a creației respective aparține interpretării celei mai autentice — iar în acest sens, pot afirma că în concertele Studioului din München s-au perindat mai toate formațiile muzicale reprezentative din Praga și din alte centre muzicale cehoslovace. Aș mai sublinia că nu este vorba numai de muzica celor mai tineri, ci și de aceea a vîrstnicilor...

O ultimă întrebare, mulțumindu-vă totodată pentru amabilitatea Dv. : cîteva cuvinte despre Dv. și muzica Dv. ...

— M-aș rezuma la datele cele mai elementare : am studiat la Breslau și Berlin, apoi am fost, rînd pe rînd, profesor de compoziție la Breslau, Weimar, Detmold și — de vreo 10 ani încoace — la München. În ce privește muzica mea, ea s-a bucurat de o primire bună în diferite centre muzicale — la Berlin Hamburg, München, Viena...

LUCIAN GRIGOROVICI

Presa străină despre Festival

Cunoscutul săptămînal francez „Les Nouvelles littéraires" din 21 septembrie 1967, consacră — sub semnătura muzicologului Marc Pincherle — o amplă rubrică Festivalului „George Enescu", din care desprindem :

„Din 21 de concerte ale programului, am audiat nouă, precum și un recital de muzică de cameră, în afara programului, unde s-a prezentat — alături de un Cvintet *de Liviu Comes și un* Cvartet *de Mihail Jora — și un* Cvartet de coarde *de Marcel Mihalovici, pe cît de expresiv pe atît de dificil ca execuție. Neputînd cita tot ce ar fi meritat atenția, voi aminti măcar admirația pe care mi-a provocat-o — privind artiștii și orchestrele încă puțin cunoscute publicului francez — Filarmonica din Cluj și dirijorul ei, Emil Simon, laureat al premiului I la Concursul tinerilor șefi de orchestră de la Besançon, 1964 ; și mai cu seamă uimitoarea corală „Madrigal" pe care o dirijează Marin Constantin. Corala m-a impresionat puternic încă în cursul precedentului Festival „Enescu" : ea mi-a apărut astăzi drept instrumentul cel mai perfect pe care-l poate avea la dispoziție un dirijor. Omogenitatea vocilor, puritatea acestora, justețea lor miraculoasă, finisarea nuanțărilor — toate au făcut ca concertul de la 10 septembrie să fie un lucru de neuitat. Mari soliști ca Isaac Stern, Rostropovici, Valentin Gheorghiu, mari lucrări simfonice ca* Suita *op. 20 și* Vox Maris *de Enescu, sau* Recviemul *lui Fauré s-au putut bucura de o primire călduroasă, chiar și delirantă cîteodată — dar nu știu dacă s-a resimțit vreodată copleșirea care a precedat, timp de cîteva clipe, explozia de aplauze după acordul final, de o gingășie inefabilă, a unei piese de Pelestrina sau Monteverdi, interpretată de cei 30 de executanți ai coralei „Madrigal".*

La Operă, Mircea Popa a dirijat o interpretare nobilă și viguroasă a „Oedip"*-ului enescian (cîndva creație a Operei din Paris) ; Iosif Conta a condus baletul* „Întoarcerea din adîncuri" *de Mihail Jora, unde tragicul este deseori exprimat într-un limbaj apropiat de acela al lui Albert Roussel — iar Alberto Erede a conferit operei* „Don Carlos" *de Verdi autentica-i mișcare*

dramatică, în tradiția unui Toscanini, Vittorio Gui, Tullio Serafin.

Aceste însemnări — seci și de un schematism care mă consternează — nu sînt în stare să descrie atmosfera în care s-a desfășurat Festivalul.

Referidu-se la lucrările Simpozionului de muzicologie, Marc Pincherle arată: *„este explicabilă și justificată inițiativa luată anul acesta de Uniunea compozitorilor români de a organiza un Simpozion internațional „George Enescu". Au luat parte muzicologi și compozitori veniți de pe toate meleagurile. Cea mai mare parte a comunicărilor prezentate se refereau la lucrările sale, la bazele sale teoretice și folclorice, la estetica ce l-a inspirat, la aportul, la locul său în evoluția muzicii contemporane".* În continuare, articolul afirmă că *„în general, Simpozionul marchează o etapă importantă pentru mai buna cunoaștere a operei lui Enescu. Este de dorit să i se dea urmare".*

Oaspetele își încheie relatarea cu cîteva impresii din vizita făcută în țara noastră:

„Trebuie povestită excursia — cu traversarea unui lac scînteietor în soare — la mănăstirea Snagov, ale cărei fresce din secolul XVI mi-au amintit pe acelea ale capelelor rupestre din Göreme, mai vechi cu peste 1000 de ani. Ar trebui relatate nenumăratele atenții cu care gazdele noastre au copleșit-o pe Nadia Boulanger care și-a sărbătorit cea de-a 80-a aniversare. Ar trebui descris Conservatorul „Ciprian Porumbescu", cu sălile sale de concert, cu laboratorul, atelierele și studiourile sale de înregistrare, cu săli de studiu în care 280 de profesori și 1000 de studenți lucrează în voie. Ar trebui ca ziarul acesta să apară în 20 de pagini și ca zilele noastre să aibă 48 de ore; nimic nu ne împiedică să visăm".

În cotidianul „Die Welt" (26 septembrie 1967), Klaus Geitel redă unele din impresiile sale. Citățm din articolul apărut sub titlul „Un oraș sub semnul muzicii":

„Toate zăgazurile sînt deschise. Orașul este inundat de muzică. Ea spumegă pînă în înalturi, în jurul Pieții Republicii, și răsună între Ateneu — edificiu în stil baroc cu cupolă — sediul Filarmonicii române, și edificiul Sălii Palatului, recent construit, a cărui uriașă sală cu mai mult de 3000 de locuri, se umple zilnic de cîte două ori, ca prin minune.

La București se face muzică de dimineață pînă-n miez de noapte, dar se pare că încă tot nu e suficient. Îți cucerești accesul la concert printr-un zid neclintit de iubitori de muzică, care speră să mai găsească, în ultimul moment, un bilet de intrare. La Ateneu, la probele eliminatorii ale concursului de pian, pînă și fiecare balustradă este ocupată. Oamenii stau pe culoare, se ghemuiesc, tac chitic. Se participă cu tot sufletul, cu toată ființa.

La fiecare trei ani, România își organizează festivalul ei, pe care l-a intitulat cu numele lui George Enescu, căutînd să-l desfășoare în spiritul acestuia: universal, substanțial, contemporan, oportun... El a devenit părintele muzicii românești, eroul de bronz al acesteia, statuia sa străjuiește orice sală de muzică — în mărime naturală. Imaginea sa te petrece de la plăcile comemorative pînă la reverele participanților la Festival, ea se detașează nobil de pe fondul auriu al programelor și prospectelor. Îți poți satisface fără efort dorința de a-l privi. Integritatea sa intelectuală, eminenta calitate a artei sale, meritele sale pedagogice și — firește nu în ultimă instanță — legătura sa intimă, indisolubilă cu patria românească, în ciuda universalității sale — toate acestea îi conferau locul de cinste printre muzicienii țării sale".

Aprecierile criticului german se referă apoi la atmosfera în care s-a desfășurat Festivalul:

„Bogăția expresivă și varietatea programului, elanul interpretativ cu care este executat, imensa creștere a numărului de talente pe care le prezintă România într-un timp relativ scurt, preocuparea eforturilor pedagogice pentru cadrele tinere, generozitatea organizării, atmosfera cordială constînd din respect reciproc, curiozitate și dragoste de muzică — toate acestea constituie, la un loc, climatul cu totul special, climatul dădător de fericire al acestui Festival. Acest Festival este într-adevăr o sărbătoare.

Ea este însuflețită prin cuplarea ei cu Concursul „Enescu" pentru pian, vioară și canto, precum și de participarea pasionată a publicului care tremură pentru favoriții săi, fie români — ca de pildă foarte talentatul pianist Radu Lupu care a cîștigat anul trecut premiul Concursului internațional „Van Cliburn" din Statele Unite — sau francezul Pascal Mahé-Rogé în vîrstă de numai 16 ani. Dar toată lumea se străduiește să fie imparțială, să pună frîu entuziasmului, să respecte verdictul juriului".

Referindu-se la pregătirea Festivalului, se arată:

„Festivalele au fost pregătite cu o temeinicie exemplară și aproape inimitabilă. Ele se desfășoară ca pe roate. Magazinul „Muzica" a pregătit și ține la dispoziție o mulțime de material, editat în grabă anume pentru Festival; firește, lucrări de Enescu, dar și înregistrări ale marelui violonist, care se numără astăzi printre rarități. Pe lîngă aceasta, la puțin timp după concerte, sînt prezentate montaje pe discuri ale acestora, cel puțin în măsura în care o permit contractele celebrilor soliști".

Relatarea se încheie cu o scurtă privire asupra programelor audiate:

„Programele se întind de la Palestrina, executat cu măiestrie de corul „Madrigal", unul din cele mai bune ale genului, sub conducerea lui Marin Contantin, pînă la „Așteptare" de Schönberg. La Operă ca și în concerte își spun cuvîntul, în mod hotărît și concludent, lucrări românești contemporane".

Referindu-se la spectacolele de operă, același critic scrie (în „Die Welt" din 5 octombrie 1967) printre altele:

„Punctul de sprijin în ciclul de spectacole al Festivalului muzical din București, l-a constituit repertoriul Operei și baletului. Opera dispune de un colectiv de soliști excelenți, o orchestră mizerabilă și de un ansamblu de balet de-a dreptul excesiv, numărînd 120 de dansatori".

Apoi, vorbind despre spectacolul cu opera „Oedip":

„sub conducerea veridică și pătrunzătoare a lui Mircea Popa, cîntecul lui David Ohanesian, Elenei Cernei și Zenaidei Pally în rolurile principale captează atenția deplină a publicului în cursul reprezentației de patru ore".

O deosebită impresie a produs-o, de asemenea, baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiau Profeta:

„și, în fine, o piesă „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, capabilă să umple o seară, și care captivează timp de trei ore prin cele petrecute pe scenă: un spectacol muzical bun pentru dans, popular, de efect, cizelat.

Muzica lui Profeta nu dezminte testamentul lui Prokofiev. Ea nu-și întinde antenele prea departe în muzica modernă, dar nici nu înnăbușă dansul prin interesul special pe care-l solicită. Ea urmărește acțiunea pas cu pas, o însoțește cu iscusință dramatică, sugerînd dansului gesturile de care acesta are nevoie. Rezultatul este sur-

prinzător : un balet perfect ca meşteşug, care fără a fi genial este eficient din punct de vedere teatral.

Strînsa colaborare de ani de zile dintre compozitor şi coregraf şi-a dat roadele — desigur mai ales în avantajul coregrafului ; căci Oleg Danovschi nu este nicidecum un mare coregraf. Atunci cînd trebuie să modeleze coregrafic scena — fie chiar şi numai pentru cîteva minute — el nu corespunde. Din fericire aceste minute sînt destul de rare. Atît de puternică este forţa de absorbţie a acţiunii, încît ea reuşeşte să antreneze mereu dansul. Ea îl limpezeşte prin intermediul a 16 decoruri pline, sugestiv construite în scenă de Paula Brâncoveanu, şi apoi îl conduce spre culmi variabile : fie lirice, fie satirice, fie dramatice. Un paradis de roluri, cu un belşug de personaje mari şi mici, toate productive. Profeta a scris un balet de care se simţea nevoie. Îşi va croi drum pe scene ca nici un altul, de la „Cenuşăreasa" lui Prokofiv încoace.

Pentru dublul rol al micului prinţ şi al micului cerşetor, Bucureştiul dispune, în persoana Luminiţei Dumitrescu — pe lîngă belşugul ei de calităţi — şi de un personaj graţios, adorabil, care — dansînd în travesti — ştie să comunice un farmec emoţionant. „Oliver !" — spectacolul englezesc de mare succes după „Oliver Twist" al lui Dickens — şi-a aflat corespondentul coregrafic în „Prinţ şi cerşetor" al lui Profeta. În genul său îndrăzneţ, este o realizare unică".

În ziarul american „The Sunday Star" din 1 octombrie 1967, criticul Irving Lowens trece în revistă cele mai importante manifestări ale Festivalului. Vorbind despre concertele şi spectacolele vizionate, Lowens scrie printre altele :

„Ceea ce a conferit ultimului Festival „Enescu" un aspect pe cît de extraordinar pe atît de neobişnuit, a fost faptul că românii îl folosesc drept prilej de prezentare a creaţiei autohtone şi a talentului muzical interpretativ. Desigur că aceasta ar putea să fie ucigător de plicticos dacă în ţară nu s-ar petrece nimic de seamă — dar acesta nu este cazul. Într-adevăr, în timpul nostru, România este unul din centrele muzicale cele mai interesante din lume, şi ca atare, din cele 48 de spectacole oferite în cursul festivalului de 17 zile, fireşte că cele mai captivante au fost acelea care au prezentat muzică românească şi muzicieni români.

Să-mi fie îngăduit să citez un exemplu lămuritor. În cursul primei mele zile „pline" la Bucureşti, erau programate patru manifestări — un concert al Filarmonicii din Cluj dirijată de Emil Simon, cu Friedrich Gulda ca solist în două concerte pentru pian de Mozart (ora 11 a.m.) ; un concert cu Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, directorul artistic al Operei din Bucureşti (ora 6 d.a.) ; un spectacol cu „Aida" la Opera Română (ora 8 d.a.) şi un concert al Filarmonicii „George Enescu" — orchestra pincipală din Bucureşti — condus de Mircea Basarab cu Van Cliburn în Concertul în re minor pentru pian de Rachmaninov (orele 21).

Acest fapt m-a pus în faţa unei dileme de moment, dat fiind că era absolut imposibil să le audiez pe toate. Am ales concertul Filarmonicii din Cluj şi pe acela al corului „Madrigal", am renunţat la „Aida", şi m-am dus să-mi reîmprospătez impresia auditivă asupra Filarmonicii „George Enescu" pe care o ascultasem şi o admirasem în cursul vizitei anterioare la Bucureşti, în 1964.

Au fost surprize din belşug. După cinci minute de concert cu Filarmonica din Cluj, mi-am dat seama că ascultam o orchestră excelentă, condusă de un tînăr driijor de primă calitate... Gulda era în mare formă, dar ceea ce mi-a rămas în memorie este sunetul pur şi limpede al orchestrei celui de-al doilea oraş al României, lucrarea postbartokiană influenţată de Messiaen a lui Ţăranu, precum şi arta dirijorală a lui Emil Simon, precisă, frumos modulată, cu un splendid program mergînd de la Concertul *— rar executat — în si bemol de Mozart (KV 595) pînă la extatica* Simfonie *a treia a lui Honegger.*

Corul „Madrigal" a fost şi mai impresionant ; într-adevăr, nu-mi amintesc să fi auzit în altă parte atîta perfecţiune de nuanţare şi intonaţie. Îmi dau seama că acestea sînt vorbe mari, dat fiind că am ascultat sute de coruri de prima categorie în decursul anilor mei de auditor profesionist — dar le scriu totuşi fără ezitare şi echivoc. Cum nu există un motiv special ca să cred că au fost cîntăreţi mai buni decît toţi ceilalţi din restul lumii, nu pot atribui performanţa lor, ce impune veneraţie, decît geniului dirijorului Marin Constantin.

Constantin şi-a început programul cu execuţia minunată a unei puţin cunoscute Missa Brevis *de Palestrina (în primă audiţie în România), după care şi-a îndreptat atenţia asupra muzicii patriei sale, pentru tot restul concertului. Un mare interes muzicologic şi muzical au stîrnit unele selecţiuni de muzică religioasă datînd din secolele XIII şi XIV, în care se oglindeşte influenţa bizantină. Încununarea concertului a constituit-o însă premiera mondială a piesei* „Scene nocturne" *de Anatol Vieru, o transpunere muzicală a unui ciclu de poeme de Garcia Lorca, pentru cor dublu* a capella, *scrisă în 1964.*

Compozitorul Anatol Vieru, în vîrstă de 41 de ani, este unul din spiritele conducătoare în avangarda românească, şi este fără îndoială un compozitor de talie internaţională. Piesa „Scene nocturne" *este un strălucit tur de forţă de sonorităţi contrapunctice în care, pe o urzeală de cuvinte individualizate, părţi de cuvinte, sunete vocalice şi consonantice vorbite, şoptite şi strigate de unul din coruri, un alt cor cîntă textele de Lorca. În unele locuri îmi aminteam (atît ca tehnică, cît şi ca efect emoţional) de „Bomarzo" a lui Ginastera — un fapt curios, dat fiind că lucrarea românească este scrisă cu trei ani înaintea operei argentiniene.*

Compoziţiile din 1967 ale lui Vieru — din care am ascultat unele ulterior — sînt încă şi mai avansate. El mărturiseşte un puternic interes faţă de Ives, Varèse şi Cage, dar limbajul său de o înaltă individualitate îl imită pe al lor numai datorită voinţei (sau, mai exact, zelului*) de a explora universul nelimitat al sunetului în scopuri muzicale".*

Considerînd reîntîlnirea cu Filarmonica bucureşteană drept decepţionantă, Irving Lowens arată :

„Orchestra este lipsită de disciplină. Deşi executanţii, luaţi separat, sînt excelenţi, ansamblul este fără vlagă, şi nu mai poate suferi comparaţie cu marile orchestre din Europa şi America, aşa cum era cazul în cursul festivalului precedent".

Din celelalte programe ale Festivalului, criticul american desprinde :

„Surprizele plăcute pentru mine nu s-au limitat nicidecum numai la experienţele acestei zile — ele au continuat pînă la închiderea festivalului, şi în realitate nici o zi nu a fost lipsită de minunăţii. Dacă ar fi să le enumăr pe toate, ar fi să pun la grea încercare bunăvoinţa acelor cititori ai mei care mă cunosc ca un observator relativ sobru al scenei muzicale, şi ca pe unul care nu mă las copleşit de entuziasm cînd scriu. Din această cauză,

voi menționa numai câteva din înaltele culmi ale festivalului.

În seara următoare am avut uimitoarea surpriză de a-l vedea pe marele Mstislav Rostropovici, programat în același concert cu o soprană română cu totul necunoscută, Elisabetha Neculce-Carțiș. Rostropovici terminase o interpretare deosebit de înflăcărată a Concertului *pentru violoncel de Saint-Saens, acompaniat de Orchestra Radioteleviziunii române. D-na Neculce-Carțiș urma să cînte „Așteptare" de Schönberg, după pauză. Cum în lume există puțini cîntăreți care pot executa cu succes această grea partitură, mă așteptam la puțin. Dar am primit mult — fără îndoială, cea mai strălucită interpretare a lucrării din cîte am auzit vreodată. Trebuie să mărturisesc că am avut satisfacția de a vedea aceeași reacție și din partea lui Rolf Liebermann, directorul artistic al Operei de Stat din Hambug, care a aplaudat — și el — pînă l-au durut palmele.*

Peste cîteva zile a venit rîndul operei „Oedip" *de Enescu, într-o producție copleșitor de magnifică, la Teatul de Operă Român, în măiastra regie a lui Jean Rînzescu și superba punere în scenă a lui Roland Laub. După cîteva zile numai, profunda mea admirație a fost captată de două piese într-un act ale companiei de operă română — și anume* „Amorul doctor", *transpunere spirituală, ironică de Pascal Bentoiu a piesei lui Molière cu același nume, într-o farsă încîntător de actuală, și transpunerea de către Paul Constantinescu a* „Nopții furtunoase" *a lui Caragiale, clasic al literaturii române, în termeni ai limbajului muzical".*

Vorbind despre compozitorii mai tineri pe care i-a cunoscut, ca și de lucrările acestora pe care le-a audiat, autorul articolului menționează :

„O importantă școală de compozitori este în curs de formare. Total receptivi față de orice fel de idei noi în muzică, din orice fel de sursă ar proveni ele, puternic influențați de teoriile estetice ale marelui sculptor român Brâncuși, cu tendințe spre direcția indicată de Messiaen, „structuraliștii" (cum se numesc ei înșiși) deschid drumuri noi.

Ca și Vieru, Olah și Stroe par a fi personalități care merită atenția lumii apusene. Niculescu este un compozitor dificil care este poate tot atît de merituos ; Popovici este un romantic cu talent mai mult decît neobișnuit. Mircea Istrate, de la agreabilele partituri scrise în 1957, a ajuns la lucrări pentru pian preparat, în 1967 ; Costin Miereanu a obținut premiul pentru una din compozițiile sale ieșite din comun, la Concursul Bilthoven din Olanda, ținut chiar în timpul desfășurării Festivalului „Enescu" ; Dan Constantinescu scrie piese seriale strict organizate și face uz de notații aleatorice".

Și Irving Lowens încheie : *„Nu m-ar surprinde cîtuși de puțin ca România să ia locul Poloniei, Iugoslaviei și Germaniei de Vest, devenind cea mai importantă țară a Europei Centrale din punct de vedere al muzicii noi, în anii ce vor veni".*

Sub semnătura lui Jacques Longchampt, ziarul „Le Monde" din 29 septembrie 1967 scria :

„România — patria lui George Enescu, a Clarei Haskil și a lui Dinu Lipatti — este un pămînt prielnic interpreților ; poate că ea a știut mai bine decît altele să dezlege tainele muzicii europene — România, această țară latină care posedă un folclor bogat, din cele mai frumoase".

Ca prime impresii, Jacques Longchampt notează :

„Această înflorire s-a exprimat în chip cît se poate de firesc prin crearea concursurilor de interpretare „George Enescu" pentru pian, vioară și canto, care se desfășoară la București din trei în trei ani, într-o atmosferă pasionantă ; vechiul amfiteatru istoric al Ateneului, scînteind de ornamente aurite, în care o vastă frescă circulară evocă în imagini epopeea română, de la Traian pînă la proclamarea independenței în secolul al XIX-lea, este invadat de un uriaș val de melomani exaltați, pe cînd în fața ușilor încuiate alți amatori așteaptă, cu orele, ipoteticul miracol care să le permită accesul în sanctuar".

Pentru a aprecia cu adevărat valoarea laureaților, criticul francez afirmă *că „ar trebui să auzi probele în totalitatea lor, adevărate Maraton-uri pentru tinerii artiști ca și pentru membrii juriilor ; ele se desfășoară timp de 13 zile, cîte 6 sau șapte ore pe zi."*

Vorbindu-se despre concursuri, se arată :

„Concursul de canto pentru voci bărbătești nu a fost, fără îndoială, de un nivel remarcabil, din moment ce premiul întîi nu s-a decernat ; în schimb la cel de femei a triumfat cu ușurință superba voce de mezzo-soprană a Vioricăi Guguianu (România), datorită purității stilului și prezenței scenice — ca și la Concursul de la Toulouse din 1964".

Ca apreciere generală asupra desfășurării Festivalului, Jacques Longchampt menționează :

„În această lună (septembrie-nn) *Bucureștiul este într-adevăr suprasaturat de muzică, dat fiind că — paralel cu concursurile — se desfășoară Festivalul „Enescu", care oferă în fiecare seară cîte două sau trei concerte și spectacole. Sala Operei Române s-a dovedit prea mică pentru cele patru ședințe de balet date de trupa Operei din Paris, cu un succes pe care și-l poate imagina oricine. Orchestra din Los Angeles, dirijată de Zubin Mehta, a umplut în două rînduri sala Palatului, cu sute de auditori în picioare. Iar numeroșii artiști străini (Rostropovici, Van Cliburn, Oistrah, Stern, Kondrașin, Gulda, Dorati Claire Watson, Claire Bernard etc.) au resimțit căldura unei mulțimi nesățioase care se revarsă spre scenă la sfîrșitul concertului, cerînd mereu suplimente".*

Referindu-se la creația componistică românească, articolul relevă :

„Un loc foarte important este rezervat muzicii românești, care — în mod obligatoriu — trebuie să fie reprezentată prin cel puțin cîte o piesă în fiecare concert, lucru care a permis auditorilor străini să descopere cea mai mare parte din opera lui Enescu".

Și Jacques Longchampt conchide :

„Într-adevăr, ceea ce reiese din totalitatea acestor manifestări este vitalitatea excepțională a muzicii românești de toate genurile, vigoarea sevei care îi conferă nerăbdarea exprimării, a afirmării ; acest lucru se traduce nu numai prin activitatea conservatoarelor (la București, 280 de profesori și 1000 de studenți), artiștilor și compozitorilor săi, dar și prin remarcabilele lucrări de etnografie muzicală, de muzicologie și de estetică a elitei sale".

Cuprinsul

Conferința națională a Partidului 1

Două decenii 3

Vasile Tomescu

Sinteze 5

Gr. Constantinescu

Șantier de creație 8

Constantin Palade (muzica)

Constantin Salcia (versurile)

Republică, drum de victorii 9

Cu sentimentul noii tinereți *(Antonin Ciolan)*; Demnitatea muncii artistice *(Pascal Bentoiu)*; Urmînd marile idealuri ale Patriei *(Mircea Basarab)*; O vie rezonanță în concertul omenirii *(Wilhelm Berger)*; Izvor de neîntrerupte succese *(Marin Constantin)*; Cu opereta de-a lungul a două decenii *(Ion Dacian)*; La înălțimea marilor exigențe *(Radu Aldulescu)*; Rapsozi ai unei epoci luminoase *(Eugen Cuteanu)*; Marele imbold în muncă și creație *(Nicolae Herlea)*; Etapa marilor înfăptuiri *(Ștefan Gheorghiu)*; Am colindat țara-n lung și-n lat *(Angela Moldovan)*; Avîntul generațiilor Republicii *(Liviu Glodeanu)*; Condiții ideale de afirmare *(Aurelian Octav Popa)*; Frumosul o coordonată a vieții noastre *(Magda Ianculescu)*. 12—22

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Emilia Comișel

Bogate resurse expresive la îndemîna creatorilor noștri 23

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI

Anton Dogaru

Concert pentru orchestră de Mircea Chiriac 28

★

Edmond Deda

Pentru un învățămînt serios în muzica ușoară 31

★

Nadia Boulanger, André Marescotti, E. Schenk, M. Druskin, Z. Kucukalic, George Manoliu, Emil Simon, Victor Giuleanu, Friedrich Gulda, Antal Dorati, Guy Erismann, Guido Agosti, Fritz Ehlers, I. Ujfalussi, Napoleone Anovazzi, Marc Pincherle, Günter Bialas,

Opinii despre muzica și muzicienii români 35—44

Lucian Grigorovici

Presa străină despre Festival 44

Sommaire

La conférence nationale du Parti communiste roumain 1

Les Vingt ans de la République socialiste Roumaine 3

Vasile Tomesco

Synthèses 5

Gr. Constantinesco

Le Chantier de la création 8

Constantin Palade (la musique)

Constantin Salcia (les vers)

La République, chemin des victoires 9

Avec la sentiment de la nouvelle jeunesse *(Antonin Ciolan)*; La Dignité du labeur artistique *(Pascal Bentoiu)*; En poursuivant les grands idéaux de la Patrie *(Mircea Basarab)*; Une vive résonance dans le Concerto de l'humanité *(Wilhelm Berger)*; Une source d'ininterrompus succès *(Marin Constantin)*; Avec l'Opérette à travers les derniers vingt ans *(Ion Dacian)*; A l'hauteur des nobles exigences *(Radu Aldulescu)*; Les rhapsodes d'une époque glorieuse *(Eugen Cuteanu)*; Le merveilleux stimulant dans le travail et la création *(Nicolae Herlea)*; L'étape des grands accomplissements *(Ștefan Gheorghiu)*; J'ai parcouru le pays de long en large *(Angela Moldovan)*; L'élan des générations de la République *(Liviu Glodeanu)*; *(Aurelian Octav Popa)*; Le beau, une coordonée de notre vie *(Magda Ianculescu)*. 12—22

PROBLEMES ET DISCUSSIONS

Emilia Comișel

Des riches ressources expressives à la portée de nos créateurs 23

DES OEUVRES ROUMAINES

Anton Dogaru

Concerto pour orchestre de Mircea Chiriac 28

★

Edmond Deda

Pour un enseignement approfondi de la musique légère 31

★

Nadia Boulanger, André Marescotti, E. Schenk, M. Druskin, Z. Kucukalic, George Manoliu, Emil Simon, Victor Giuleanu, Friedrich Gulda, Antal Dorati, Guy Erismann, Guido Agosti, Fritz Ehlers, I. Ujfalussy, Napoleone Anovazzi, Marc Pincherle, Günter Bialas,

Des opinions sur la musique et les musiciens roumains 35—44

Lucian Grigorovici

Festival „George Enesco" dans la presse étrangère 44

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

C-da 6163

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

I.P.I. — c. 6163

64.421

LEI 7